Un Cehov de sărbătoare

Cinema — Și cînd i-l vei da? — întreabă un personaj al lui Malraux, pe un altul, bătrîn colecționar de tablouri.

Acesta îi povestise cum o doamnă din înalta societate burgheză, sufocată de snobismul ei inerent, îl sîcîia, vrînd să cumpere un El Greco, motivînd, fie că are și prietena ei unul, fie că «ha! îmi place» și, mă rog, cîte și mai cîte alte pretexte; dar de fiecare dată, bătrînul refuza sumele uriașe care i se ofereau, pînă cînd femeia îi va fi dat răspunsul, adevăratul scop pentru care ea vrea să cumpere tabloul.

— Și cînd i-l vei da? — mai întrebă o dată celălalt.

— Cînd îmi va spune: «Am nevoie de el!»

Piesă neterminată pentru pianină mecanică al lui N. Mihalkov este o operă de artă care face parte din această categorie, a celor de care avem nevoie.

Constituit ca o sinteză a schițelor și nuvelelor lui Cehov — al căror univers original se repetă peste tot în opera sa (Orson Welles încercase mai înainte o astfel de esențializare a cîtorva din piesele shakespeariene, în «Falstaff» și-i reușise!) — filmul pune pe peliculă această lume ciudată a lui Anton Pavlovici, cu oamenii ei striviți între interese meschine și pasiuni mocnite, o lume a reducției în neant.

Conflictul — la fel ca în majoritatea pieselor lui Cehov — nu se configurează decît tîrziu. Pînă atunci, urmînd parcă nevăzutele intenții ale autorului, «camera» se plimbă încet, greoi, pe obiecte, pe peisaje — sugerînd vîscoasa imobilitate a timpului — cu efecte de un pictural plin de substanță (peisajele sînt scoase din tablouri de Manet, în care oamenii par topiți în verdele crud al ierbii). Cînd începe să se miște, cînd capătă consistență, ieșind de sub umbra prăfuită a obiectelor care le strivesc, personajele acționează nesigur, stîngaci, ca niște copii mari, ingenui.

Acesta este sistemul. Bine ordonat, desfășurîndu-se cu rigiditatea unui principiu, el așează destinul oamenilor sub zodia implacabilă a oscilării între tragic și comic, acolo unde se află, abia mijit, grotescul.

De-abia acum, împinși pe acest teren nesigur, oamenii capătă contur, ies din condiția lor evanescentă și se recompun în niște măști grotești. Personajele: moșiereasa și toți invitații ei la audiția unei partituri de Liszt, executată la o pianină mecanică (iată, dar, imixtiunea civilizației în această lume, revolută și care va fi factorul declanșator al dispersiei acestui grup uman, al denaturării lui) nu se definesc decît odată intrați în retorta aceasta magică a tragicomicului.

Singurul care vrea să iasă din acest mecanism (a se vedea **Pianina mecanică** drept chintesență a acestui automatism, simbolul absolut al acestuia!) este învățătorul Mișa (admirabil interpretat de Aleksandr Kaliaghin).

La el, pasiunea mocnită (acesta este, de fapt, conflictul adevărat, pentru că numai astfel «se întîmplă ceva») izbucnește dintr-o dată, fără control; dragostea din tinerețe, anulată de conformismul unei căsătorii comode, irupe cu forța unui vulcan. Doar cînd iubesc, personajele lui Cehov devin lucide (după o logică inversă, dar verosimilă, căci altfel, ele rămîn doar niște existențe golite de sens și fatal abulice); și doar Camus ne învață că «acolo unde domnește luciditatea, scara valorilor devine inutilă». Prin urmare, toți care îl înconjoară pe Mișa se înseriază, devin copiile unui prototip invariabil.

Mișa, acest Trigorin în stare de esență, atinge prin această desprindere de sistem — momentul de maximă tensiune a conflictului — condiția veritabilă de om. Dar, așa cum un cîine ținut prea mult în lanț, atunci cînd i se dă drumul, se întoarce tot acolo, acasă, libertatea îl orbește pe Mișa, îl sperie și-l face să dea înapoi. Sublimul este totuși o stare care trebuie percepută încetul cu încetul. Și dacă se întoarce, ce-l așteaptă acolo de unde a plecat? Nimic. Sau, mai degrabă, aceleași lucruri. Nu-i rămîne, deci, decît să-și pună capăt zilelor. Dar nu se îneacă, totul este un bluff, căci nu reușește și se trezește în apa murdară a lacului, mică pînă la genunchi. Așa încît, obedient, Mișa reintră în paradigma «normalității». Acum vin ceilalți și-l «salvează» de tentația «ieșirii» aberante; acum sistemul îl reintegrează în inexorabila sa structură.

Necesitatea — criteriu care, din păcate, în cinema acționează atît de rar — a unei astfel de realizări cinematografice nu rezidă numai în reconstrucția imagistică a unui univers literar (înțeles altfel, filmul este o competiție, un grandios pariu), dar și în nemărturisitul gînd, ascuns, printre circumvoluțiunile sufletului nostru că «le coeur a des raisons...», în înfrigurarea cu care ne scotocim în fiecare zi, suspectîndu-ne mereu că am putea trișa viața.

În această accepție complexă, Cehov transpus pe peliculă este un El Greco de care «avem nevoie» ca de o sărbătoare continuă.

Bătrînul și înțeleptul personaj al lui Malraux ar putea fi mulțumit de noi.

Zic «ar putea»...

Florin TOMA

Liviu Ciulei, Georges Sadoul și Ovidiu Gologan: o imagine de arhivă sentimentală

«Trebuie o sută de flori ca să faci cîteva picături de parfum»

Cinema

Aș fi putut să-mi răscolesc multele-mi amintiri adunate în 40 de ani de profesie, să le scutur de praf și să vorbesc despre începuturi, despre primele întîlniri cu arta și cu arta filmului, despre sutele de oameni pe care i-am cunoscut sau filmat, aș fi putut vorbi despre zile și nopți de filmare, dar mi se par mai dragi mărturiile despre oamenii cu care am lucrat. În imaginea lor intră și un crîmpei din mine, din iubirea mea pentru această profesie pe care am făcut-o o viață. Drumul lor în artă a fost și drumul meu și el n-a fost întotdeauna presărat cu flori, au fost și necazuri, și griji, emoții și neplăceri. Profesia noastră este o iubită tiranică — pe mine oricum m-a înlănțuit, m-a învăluit cu totul, mi-a fost,într-adevăr, unica și marea iubire. Am căutat mereu, pe cît mi-a fost cu putință, să mă depășesc, am alergat mereu în galop pe calul meu imaginar, cravasîndu-l cîteodată cum își cravașează jocheii calul la potou, să nu rămîn în urma. Dar, după cum spunea Pallady, **«arta este o lungă suferință, o întrebare pe care ți-o pui mereu ție însuți. Trebuie o sută de flori ca să faci cîteva picături de parfum».**

Am căutat toată viața să învăț și am învățat de la toți, de la fiecare, de la... oameni. Am căutat să fiu colaboratorul regizorului și al scenaristului, să le urmăresc intențiile, dar în același timp am încercat să aduc și eu o contribuție personală. M-am străduit să nu mă repet, să nu cad în meșteșug și am căutat întotdeauna în minte cuvintele lui Heraclit învățate pe băncile școlii: **«Totul curge, nimic nu subsistă, rămînînd același»** și pe cele spuse de Platon despre Heraclit: **«El compară lucrurile cu curgerea unui rîu, încît nu poți intra de două ori în același rîu căci el curge și a doua oară te scalzi în altă apă»...**

În strădania mea am avut alături cîțiva oameni care doreau același lucru cu mine, oameni pe care i-am iubit și respectat, pe care îi iubesc și respect. Despre trei dintre ei vreau să-mi amintesc aici:

Victor Iliu

Există respect, dragoste pentru profesiune

Pe Victor Iliu, a cărui pierdere timpurie și în plină putere de creație m-a afectat profund, l-am cunoscut îndeaproape cu prilejul primului documentar agricol după eliberare, **Scrisoarea lui Ion Marin către Scînteia,** apoi la probele filmate pentru filmele **Lența** și **Nicolae Bălcescu,** care din păcate nu s-au mai realizat, și mai tîrziu la **Moara cu noroc. «Aici m-au condus obsesiile mele și această pasiune adîncă, dragostea pentru imagine, pentru miracolul în alb și negru (...) Laboratorul umbrelor pline de miracol»,** mărturisea Victor Iliu, în «Confesiunile unui cineast».

Era de o deosebită cultură și pregătire profesională. L-am iubit deopotrivă, atît ca artist și ca om. Era un clasic. El însuși spunea: **«Am căutat simplitatea, claritatea, aș putea spune linia clasică...»** Ce am admirat la Victor Iliu era exigența, respectul și dragostea pentru profesiune. Cînd ne întîlneam dimineața, la prima oră de filmare, avea pregătite, studiate cu minuțiozitate, cadrele, secvențele, ce erau programate pentru ziua respectivă. Fiecare cadru era desenat chiar pe scenariul regizoral, cu unghiurile de filmare în relație directă cu construcția decorului, cu planurile și contraplanurile. Fiecare personaj era analizat, era caracterizat în funcție de succesiunea secvențelor, a filmului întreg, de mișcările actorului în cadru, de intrările și ieșirile din cadru. Prevedea chiar și un eventual montaj, montajul complex al imaginii și al muzicii și efectele sonore. Ritmul filmului, desfășurarea narațiunii. Memora replicile și adeseori spunea replica ce reprezenta ideea filmului **Moara cu noroc: «Nu bogăția ci liniștea colibei tale te face fericit»,** iar la filmare, indicațiile erau precise fără ezitări și tatonări. Era o consecință a pregătirii personale, a instruirii sale și a studiilor însușite temeinic la Mosfim cu profesorul-regizor Serghei Eisenstein. Cadrele erau filmate liniștit, cu primplanuri care să reprezinte cît mai vizibil pentru spectator stările sufletești ale personajelor. Cu panoramice lente, sincronizate cu acțiunea, cu vorbirea actorului; cadrele filmate caracterizau firea sa încărcată de umor și candoare, ca și vorba lui domoală.

Iată ce spunea Liviu Ciulei, care a fost regizor-secund la **Moara cu noroc** — despre Victor Iliu: **«Ceea ce m-a frapat întotdeauna la Iliu în afară de loialitatea, de interesul lui sincer pentru tinerii care lucrau în cinematografie și față de care avea**

un imens tact de transmitere a ceea ce știa, și de încurajare, de susținere a lor, ceea ce m-a frapat întotdeauna, spun, a fost o îmbinare foarte specială de gust artistic și spirit științific. Iliu era pasionat de știința cinematografului, principiul lui artistic avea, cred, tot o caracteristică de ordin științific».

Era o fire modestă, dar, pe cît de modestă-i era firea, cînd era vorba de el, pe atît de dîrză, voluntară, intransigentă, cînd era vorba de profesiunea lui. La Victor Iliu totul era gîndit, căci nu se împăca niciodată cu măsuri improvizate. Avea o concepție despre viață sobră și pentru el vanitățile erau lucruri mărunte pe care le disprețuia, ca și onorurile. Părea aspru cu greșelile altora, dar și mai aspru cu sine. Părea aspru... dar sub severitatea privirii lui, cînd se uita la tine pe deasupra ochelarilor cu rame groase de baga, observai în privirile lui un început de zîmbet discret, care ascundea o deosebită delicatețe și o timiditate greu de ascuns. Nu reușea să le învingă și tocmai această trăsătură a caracterului său constituia adevărata manifestare a unui suflet cald față de oameni. Și cu cît îl cunoșteai mai bine, cu atît îl prețuiai și stimai mai mult.

Citea, cu aceeași pasiune, în variate domenii, avînd întinse cunoștințe și temeinice, mergînd în unele pînă la erudiție. În lumea cărților era cel pe care l-a iubit și i-au fost nedespărțite tovarășe, pe care le-a răsfoit și le-a mîngîiat ca pe ființe dragi, mintea lui a găsit în ceasurile grele clipe de mîngîiere.

Victor Iliu a închis ochii cu regretul de a nu fi reușit să vadă realizată o dorință, pe care o gîndea demult timp și de care vorbea în clipe de liniște, cînd încerca să-și învingă suferința: filmul artistic «Horea». Erau iarăși clipe de mîngîiere pentru Victor Iliu.

Profesia noastră este o iubită tiranică. Pe mine m-a acaparat cu totul, mi-a fost unica și marea iubire

Sădesc pe locul unde se odihnește o floare, floarea lui preferată: un [illegible] cu patru foi

Liviu Ciulei

Farmecul, talentul, inteligența

Cu Liviu Ciulei am colaborat la filmul «Pădurea spînzuraților». Dar, cu foarte mulți ani înainte, am avut ocazia să-l aplaud în «Visul unei nopți de vară» de Shakespeare, în rolul lui Puk. Era începutul unei mari admirații. Și pe atunci, nu întrezăream nici în vis, că vom colabora mai tîrziu.

Sosea pe platoul de filmare cu bună dispoziție, cu toate că seara jucase și rezolvase probleme administrative la Teatrul Bulandra, pînă tîrziu în noapte. Pregătit întotdeauna, explica întregii echipe planul pentru întreaga zi. Apoi concepea cadrul cu aparatul de filmat instalat pe Dollya care aluneca pe șinele de travelling, într-o mișcare continuă. Părăsind rigorile scenariului, schimba adeseori mișcarea în cadru în căutarea unei noi soluții, de noi forme de expresie, pentru a asigura cadrului și secvenței filmate, valoare artistică și tehnică. Pentru că fiecare cadru îi punea în față zeci de soluții și se oprea asupra celei mai favorabile care se încadra în concepția elaborată pentru întreg filmul. Era expresia vocației sale artistice, a personalității sale regizorale complexe, care nu se mulțumea cu rezolvări facile, disecînd, filtrînd, șlefuind și investigînd fără șovăire cadrul, pînă la perfecțiune, avînd în permanent în minte și-n suflet întreg filmul.

Cred că pînă la Liviu Ciulei în cinematografia noastră nu s-au mai realizat cadre lungi de 150—200 m filmate, «dintr-o bucată», aparatul șerpuind într-o neliniștită mișcare, ca și gîndurile personajelor, căutînd mereu fața și ochii actorului în panoramice largi de 180—360 grade cu aparatul instalat în mijlocul decorului, ceea ce era viziunea sa asupra cinematografului în mișcare.

Faptul că în **Pădurea spînzuraților** Liviu Ciulei interpreta și un rol principal, a constituit un exemplu pentru întreaga echipă de efort și dăruire.

Și iată acum ce spunea regizorul Victor Iliu despre regizorul Liviu Ciulei: **«Ciulei a dovedit în mod remarcabil că are uneltele unui artist al ecranului de o rară calitate la noi, o scriitură cinematografică de o viguroasă forță sugestivă, capacitatea incontestabilă de a construi o imagerie filmică fără compromisuri teatrale sau altele...»** și continua: **«Originalitatea lui e în această neliniște pe care o cuprinde și o emană creația sa, sau intuiția cu care face sensibile oricărui spectator dimensiuni necunoscute ale realității de toate zilele, capacitatea pe care o are de a însufleți și a face să vibreze nu numai eroii ci și obiectele, mașinile, casele, spațiul...»**. Prevenitor, Victor Iliu, ținea să adauge și aceste cuvinte: **«Nu aș vrea să-i fac rău lăudîndu-l, pentru că laudele, chiar și de la prieteni, dacă nu-s primite cu înțelepciunea cuvenită, mai mult strică decît folosesc».**

Ceea ce m-a atras la acest om admirabil este farmecul său personal, talentul, inteligența, inima sa caldă, surîsul său cuceritor, dăruirea și puterea de muncă, omenia. Toate aceste calități îi conferă și o mare autoritate izvorîtă din încrederea ce o resimți față de el, din stima pe care ți-o inspiră și admirația pe care ți-o provoacă. Liviu Ciulei radiază și o vădită superioritate sufletească, încît te supui, gîndurilor lui cu firească și voioasă dorință de a participa la năzuințele lui și la împlinirea planurilor lui. Discuțiile cu Liviu Ciulei sînt vii, dar, la drept vorbind, mai mult îl asculți pe el fermecat și întotdeauna surprins de bogăția cunoștințelor lui, de modul elevat de a vorbi, de argumentele lui convingătoare. A sta de vorbă cu el înseamnă a lua parte la un recital de o înaltă ținută intelectuală.

Acest om fermecător, frămîntat și senin, mereu gînditor, chibzuit, dar sprinten și îndrăzneț în acțiune, întotdeauna oferindu-se să facă un bine, hotărît în urmărirea unui țel, are o pasiune instinctivă a măsurii, proprie marilor artiști. Căci în ultimă analiză, Liviu Ciulei este omul de artă, înzestrat cu daruri multiple: regizor, actor, scenograf, pictor, de teatru și film — un veritabil arhitect al frumosului în toate aceste variate domenii. Și el este conștient, cred, de acest lucru, pentru că, vorbind despre artă cu iubire, cu competență, un fior de entuziasm vibrează cu bucurie în toată ființa și ochii lui.

Gheorghe Vitanidis

Dinamism, neastîmpăr, spontaneitate

Cu Gheorghe Vitanidis a cărui prietenie îmi permite să-i spun mai degrabă Iorgu Vitanidis, am lucrat la **Facerea lumii** și **Ciprian Porumbescu.**

Temperamentul său dinamic nu poate să țină în hățuri gîndurile sale, ideile sale, care se nasc uimitor de spontan în focul creației pe platoul de filmare. Neastîmpărul său continuu se observă în toată concepția sa artistică — a formării cadrului și a mișcării aparatului. El nu poate povesti filmul decît într-o permanentă mișcare, «scriind» cu aparatul, urmărind jocul actorului, al interpretării pînă la cele mai mici amănunte, aparatul jucînd și el o dată cu personajele. Respectînd totuși succesiunea scenariului regizoral, elaborat cu cîteva luni înainte, adesea improvizează inspirat prin căutări îndrăznețe și noi rezolvări.

O mare calitate a regizorului Vitanidis este colaborarea permanentă cu fiecare membru din echipă și în special cu colaboratorul său cel mai apropiat, operatorul filmului. Am fost surprins de însușirile lui neștiute, de a fi și operator, care conduce cu mă-

iestrie aparatul de filmat chiar și fără nici o repetiție, făcînd mișcări de aparat complicate. Aceste remarcabile calități fac din Gheorghe Vitanidis, un cineast complet.

Este un om încîntător. Potrivit de statură, cu mișcări sprintene, figura deschisă, din primul moment simpatică, ochii de o vioiciune rară, plin de bunătate și îngăduință, mereu glumeț dar fără să jignească. Pentru mine Iorgu Vitanidis este omul care, mai presus de orice, știe să facă la momentul potrivit, fapta care nu se uită niciodată. Și îl face firesc, dezinteresat în chipul cel mai sincer. Competent, îndrăznet, autoritar, cu un surîs seducător, modest în privința persoanei lui — dar mîndru, neînduplecat cînd este vorba de profesiunea lui. Inteligență vie, trepidantă și o deosebită forță de acțiune, fac din Iorgu Vitanidis izvor de energie adesea — dacă se poate spune — diabolică. Imprudent cu sine, duce efortul pînă la epuizare și nu are astîmpăr nici cînd e ținuțit la pat sub îngrijire medicală — grăbit să-și reînceapă activitatea. Este un netăgăduit talent în vorbă și scris. Cînd vorbește în diferite ocazii, cucerește pe cei ce-l ascultă, pentru că splendoarea frazei sale se impune printr-un complex de elemente de conținut, ca și prin prestanța vocii sale. Cultura sa este de variate domenii, ce se manifestă prin nenumărate curiozități intelectuale, subtilitatea spiritului său cercetător — nu pot fi cuprinse de palidele mele cuvinte.

*

Vorbind despre acești oameni — ale căror virtuți le-am admirat și stimat și cărora le păstrez o amintire caldă, recunoscătoare — nu pot uita că la toți m-a izbit, în chip ciudat, o anumită, dar caracteristică mișcare a mîinilor.

Așa mi-a fost dat să strîng cu încredere mîinile lor prietenești cu lealitate oricînd întinse, dar și să le văd, să le observ, să le studiez, să-mi aplec privirea asupra lor:

— neobosite, neastîmpărate, într-o mișcare ce parcă voiau să cuprindă mereu ceva nou, la Victor Iliu: nu vorbea mult, dar tăcerile lui exprimau, ca și mîinile — într-o continuă dar reținută mișcare, gîndurile lui. Mîinile lui aveau ceva din mîinile truditoare ale strămoșilor ardeleni de la Săliștea Sibiului, pe care, în contrast cu fizicul său, le simțeai viguroase, cînd îți strîngea mîna cu efuziune. Dar ce minunate rînduri reușeau să scrie, ce minunat îndrumau condeiul după îndemnul gîndului și inimii, ca și ce delicate desene, caricaturi, portrete și peisaje în alb-negru și color, se năsteau din mîinile lui. Între mimica feței liniștite și înfățișarea mîinilor era o nepotrivire care te uimea. Minunate erau mîinile lui Victor Iliu, minunate erau toate cele făcute de ele.

Mîinile lui Liviu Ciulei sînt mîini de intelectual, de artist autentic, chiar cînd le privești fugar la prima întîlnire. Îi admiri mîinile și cînd aprinde chibritul, cînd fumează și gesticulează cu țigara în mînă și cînd scoate banii din buzunar, cînd îi numără și cînd plătește. Dar cînd privești mîna lui Liviu Ciulei, cînd trasează cu eleganță linii verticale și orizontale, cînd concepe schițele de decoruri și costume, cînd elaborează scenariul regizoral, și cînd îl răsfoiește — cînd mîinile lui alunecă lăsîndu-te învăluit de harul ce se degajă din toată ființa lui? Prin mîna lui caldă, generoasă, prin degetele lui fine, am simțit prietenul, colegul, artistul.

Mîna lui Vitanidis este puternică, viguroasă, energică, darnică, risipitoare chiar, entuziastă — din care se degajă o personalitate deosebită. Îmi apare mereu în minte mîna lui Vitanidis, cu mișcările ei neprevăzute, cînd neliniștit străbate platoul de filmare, conducînd jocul actorului în cadru, explicînd necontenit și cu mîinile în degetele cărora țigara cu mica ei pată de lumină, cu fumul degajat formează în razele puternice ale proiectoarelor un colorit aparte, care completează atmosfera de creație. Este o asemănare între mimica feței, a gîndurilor lui și cuvintelor lui, și gestica mîinii — care ți se pare că și ea surîde necontenit, ca și înfățișarea lui.

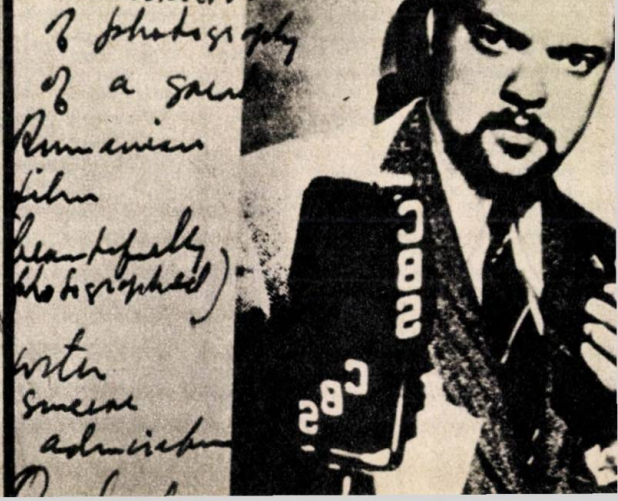
*

Cu toți trei acești regizori, care mi-au oferit și prietenia, am colaborat cu o nespusă încîntare, cu toate că fiecare își avea stilul său de lucru complet diferit — la care m-am adaptat ușor, căci înțelegerea noastră, o dobîndeam fără vorbe. Toți creau pe platoul de filmare, prin comportarea lor politicoasă, de omenie, de respect pentru fiecare membru din echipă, o atmosferă de participare totală care te purta în întregul unei zile de filmare, pînă la uitare de sine...

Ovidiu GOLOGAN

Două dintre multele dedicații din albumul personal: «Lui Ovidiu, marele operator pe care sînt fericită că l-am cunoscut. Cu drag, Silvana Pampanini»

«Pentru Ovidiu Gologan, operatorul marelui film românesc, minunat filmat, cu sinceră admirație Orson Welles» (Orson Welles se referă la *Moara cu noroc*)



Grigori Kozințev

Spațiul tragediei

Grigori Kozințev s-a născut la Kiev la 9 martie 1905. **În 1921,** după absolvirea Academiei de artă din Leningrad, a înființat împreună cu Leonid Trauberg și Serghei Iutkevici «Fabrica actorului excentric» (FECS), o școală de avangardă în care actorii erau pregătiți să interpreteze roluri de toate genurile, baza fiind însă comedia groasă (pe linia clovneriilor de circ, a numerelor de revistă sau scurtmetrajelor lui Mack Sennett). Trei ani mai tîrziu, teoriile avangardiste ale celor trei realizatori, teorii complet diferite de «cine-ochiul» lui Vertov sau «laboratorul experimental» al lui Kuleșov, își află materializarea în filmul **Aventurile Octombrinei.** Acesta marchează începutul unei îndelungate colaborări dintre Kozințev și Trauberg. Într-un răstimp de douăzeci de ani, ei realizează împreună o duzină de filme în care e greu de discernut aportul precis al fiecăruia. Printre acestea **se numără** un al doilea film de avangardă — **Mișka împotriva lui Iudenici care, ca și primul, abundă în trucaje,** clovnerii și excentricități —, ecranizarea nuvelei lui Gogol, «Mantaua», **o comedie lirică (Frățiorii), două filme a căror acțiune se petrece** în ambianța revoluționară a mișcării decembriștilor **(S.V.D.)** și respectiv a Comunei din Paris **(Noul Babilon),** cîteva pelicule de actualitate **(Singură, Oameni simpli).**

După despărțirea de Trauberg, în 1947, Kozințev se dedică la început filmului biografic, realizînd două opere mediocre, **Pirogov** și **Belinski,** în care bănuiești cu greu capodoperele ce vor urma și în care regizorul își va dezvălui întregul său potențial artistic. Este vorba de cele trei ecranizări ale unor capodopere din literatura universală: **Don Quijote, Hamlet** și **Regele Lear.**

Dar culmea creației lui Kozințev o constituie, fără îndoială, cele două ecranizări după Shakespeare. Realizarea lor i-a răpit mai mulți ani (în medie cam șase pentru fiecare), regizorul zăbovind asupra celor mai mici detalii și încărcîndu-le cu semnificația descifrată în textul shakespearian. Din fericire pentru cinefili și specialiști, Kozințev nu s-a mulțumit să ne ofere doar rezultatele acestei complicate gestații, el ne introduce în laboratorul său de creație făcîndu-ne să urmărim pas cu pas etapele zămislirii celor două filme. Pentru aceasta, el schimbă aparatul de filmat cu condeiul și așterne pe hîrtie «Spațiul tragediei», un volum în care considerațiile filozofice și estetice alternează cu relatarea unor întîmplări din timpul turnării și cu fragmente din corespondența purtată cu diferiții colaboratori. Un adevărat puzzle de informații prețioase realizat cu arta montajului cinematografic din care am ales cîteva fragmente.

Cinema

Gestația filmului **Regele Lear** s-a făcut în etape. Prima a fost spectacolul de la teatrul dramatic Gorki (1941), a doua — capitolul din cartea «Shakespeare contemporanul nostru» (1962) și a treia — filmul (1967—1970).

De la prima discuție pe care am avut-o cu pictorul de costume Virsaladze, acesta mi-a spus: «Esențialul este să fie foarte puțin din toate».

Așa să fie, foarte puțin din toate. Dar pentru a realiza o operă de Shakespeare, foarte puțin din toate este o condiție foarte grea. Acest autor nu este cîtuși de puțin ascetic. Filozofia sa poetică nu cîștigă nimic pe ecran atunci cînd este văduvită de ambianța vieții cotidiene... Realismul lui Shakespeare: tragediile sale sînt încărcate de cotidian.

Cînd am discutat filmul **Hamlet** la Institutul de teatru, muzică și cinematografie din Leningrad, m-au judecat ca pe hoții de cai din cauza găinilor care ciuguleau prin curtea de la Elsinor. După unii specialiști, găinile diminuează tragedia. Din păcate, eu am refuzat să-mi recunosc greșelile și am lăsat găinile să ciugulească liniștite în timpul celebrelor monoloage.

Trăiască găinile, jos cu prețiozitatea!

Vreau ca **Lear** să fie cît mai aproa-

«Lear nu devine mare decît în momentul în care înțelege că este egal cu ceilalți» (în *Regele Lear*, Iuri Iarvet)

spatele întors brusc celui căzut în dizgrație; tot spațiul contaminat de servilism și teamă. Un muzeu de figuri de ceară guvernamentale. Este universul regal. Fără această atmosferă, comportamentul lui Lear ar fi fost nejustificat. Imposibile de justificat din punct de vedere psihologic actele regelui: dar în spațiul acțiunii, ele devin naturale. În prima scenă chipul lui Lear e invizibil; doar masca puterii. Schimbările sale de umoare sînt fără logică, caracterizate prin absența totală de interes față de ceea ce este concret uman. Lear este orb și surd la tot ce este natural. Nu i se văd încă ochii plini de durere, apoi plini de gînduri; ei apar mai tîrziu cînd cade masca. Lear își smulge masca puterii și-o jupoaie de viu. Și numai atunci chipul lui devine vizibil: suferințele l-au făcut frumos, uman.

Cum să definim cu un cuvînt evoluția personajului? Dezgheț. La început, tot ce este uman este înțepenit, înghețat de obișnuința (sau necesitatea) de a domni. Durerea încălzește. Nenorocirea topește ghiața, inima începe să bată, să trăiască.

Lear e cel mai bătrîn dintre toți:

pe de viață. Pe mine nu mă interesează lucrurile bizare sau frumoase, ci cele care în sine nu prezintă nici un interes. Costume care să nu atragă atenția, obiceiuri lipsite de pitoresc. Nu există nimic demn de admirat. De aceea refuz culoarea. Prefer să mă încred în Shakespeare și în spectator; ar fi rușinos să îndulcesc piesa cu lucruri frumoase.

Din cauza asta au apărut o serie de dificultăți în realizare; cadrele nu trebuie să prezinte nimic remarcabil.

Ce trebuie pentru Lear? Cum să-i definim caracterul, calitatea? Poate printr-un montaj de antiatracții?

Nu pot recurge la monografii: Holbein, Goya sau Picasso. Scopul meu nu este să creez raporturi între ecran și pictură, oricît de frumoasă ar fi ea, ci între ecran și realitate. Trebuie să conving spectatorul de realitatea lumii lui Lear, o lume care nu seamănă nici cu antica Bretanie, nici cu Anglia lui Shakespeare, nici cu secolul nostru. Și care în același timp seamănă cu toate aceste epoci la un loc.

Ceea ce trebuie să semene nu este aparența evenimentelor luate izolat, ci sistemul de legături care creează viața. Uneori foarte complexe uneori cît se poate de simple. De pildă, cel mai simplu postulat: «Cum îți așterni așa dormi». Așta e **Lear**... Piesa în sine este hirsută: materiale disparate, stiluri eterogene, schimbări brutale de ton. Dar toate creează unitatea. Nu a stilului artistic, ci a vieții, a istoriei. «Istoria, spune Marx, se repetă de două ori: la început ca tragedie, apoi ca farsă». În **Lear** există nenumărate repetiții de acest gen. În momentele de decădere a civilizațiilor, tragedia și farsa se amestecă atît de perfect încît este

Optimisul tragediei nu constă în pedepsirea celor răi, ci în victoria celor demni asupra celor nedemni

aproape imposibil să le mai deosebești.

Romanticii admirau la Shakespeare amestecul de sublim și grotesc, asta dădea un fel de aluat franțuzesc. E drept că din **Lear** nu lipsesc contrastele, dar sferele lor sînt indisociabile: e greu de stabilit granițe. Sublimul nu alternează cu grotescul ci se dizolvă în grotesc. Azvîrlindu-și boneta de bufon, grotescul apare încoronat cu spini. Trăsături de stil? Nu. Trăsături de viață, de gîndire. Aici e fondul problemei.

Așa trebuie realizat un film shakesperian. Acest aliaj este cel care trebuie să determine tonul, ideea, chiar carnea filmului. Ecranul nu este un loc unde se joacă Shakespeare «contînd pe specificitatea cinematografică» (a arăta ceea ce se povestește). Ecranul trebuie să fie încărcat cu electricitatea tragediei. Țesătura imaginii dinamice trebuie să transmită curentul shakesperian.

...Scenariul se construiește din blocuri și nu din scene. Se desenează contururile blocurilor, formele vieții: ecoul pașilor în deșertul de piatră al castelului; intrările ceremonioase ale curtenilor morți-vii; un anacronism viu, omul unei epoci revolute. Așa arăta el la început. Apoi devine omul unei alte epoci, mai apropiat de noi decît ceilalți.

El trăiește deopotrivă într-un trecut îndepărtat și în prezent. Viața sa interioară se caracterizează prin obsesia ideilor: orbire completă a tiraniei și dureroasă recăpătare a vederii, abandonare a lucrurilor în care credea, care stăteau la temelia vieții sale. Clarviziunea nu vine numai prin durere, ci și prin ironia care spulberă zadarnicele concepții ale grandorii puterii. Această forță a ironiei este una dintre calitățile lui Lear. Amploarea personalității sale nu ține de aspectul fizic, ci de temeritatea gîndurilor sale, de puterea unei reacții interioare.

Este el un personaj eroic de la început? Nu. Mai degrabă tragedia cuiva care se crede eroic. Lear nu devine mare decît din momentul în care înțelege că este egal cu ceilalți. A existat oare pe lume un despot capabil să-și dea seama de acest lucru?

...Timpul? Epoca? O «epocă» precisă nu se potrivește acestei tragedii. Este prea strîmtă pentru ea, prea simplă pentru ceea ce spune. Dar nici inversul nu e mai potrivit;

vidul voit, abstracția se transformă imediat în teatralism.

În film durata acțiunii este marcată de chipurile celor doi bătrîni care îl întovărășesc pe Lear și îi stau permanent în preajmă — sculpturi pe portalul catedralei. Sînt nenumărate roluri pentru care nu mi-am făcut atîtea probleme ca pentru acești doi martori fără grai. În **Regele Lear,** timpul este scurgerea măsurată a minutelor, este dugheana unui ceasornicar nebun: nenumărate cadrane... nenumărate ace... El ne arată mișcarea cu încetinitorul a memoriei care se întoarce înapoi și bruștele elanuri înainte: gîndirea care se avîntă spre viitor.

Cînd o asemenea gîndire apare în film, evenimentele, spațiul trebuie să iasă din cadru și pe ecran să trăiască ochii și numai ochii. Este ca un concert pentru pian și orchestră. Partitura pianului: ochii lui Iarvet.

Propunerea mea de a-l încerca pe Iuri Iarvet în rolul lui Lear a stîrnit o dezaprobare generală. Fizicul lui nu era cîtuși de puțin potrivit: talie medie, cap mic, nervozitate excesivă. Și culmea, actorul estonian nu numai că abia vorbea rușește, dar nici nu prea înțelegea.

Dracu'să mă ia! Ne-am înțeles. M-am uitat la chipul lui Iarvet și l-am recunoscut pe Lear. Îi semăna.

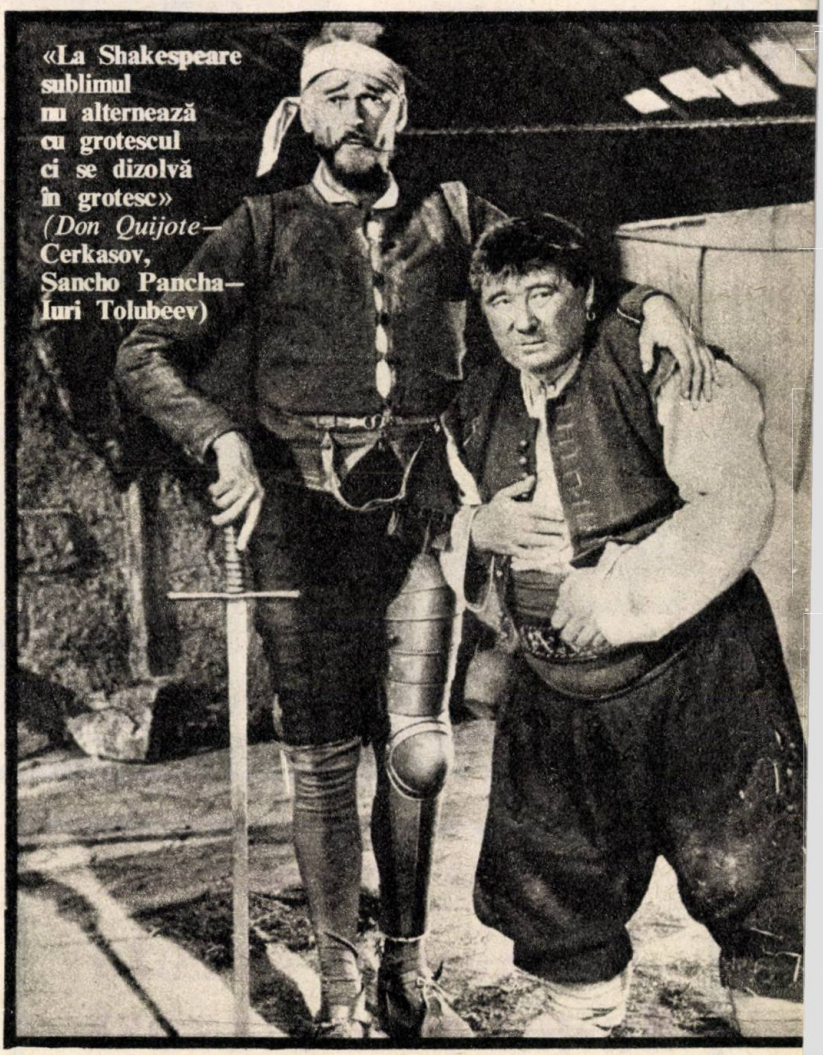
...Spațiul timpului, mai precis spațiul autorului. Am vrut să redau numai prin exterioare această formulă de spațiu shakesperian. I-am spus lui Peter Brook: «Mă străduiesc să găsesc un Lear vizual, în care natura să fie un fel de cor antic»... Ușor de zis! A trebuit să turnăm o serie de scene în studio. Dar propunerea scenografului Enei de a filma pe malul mării de Azov s-a dovedit excelentă. O albie de rîu secată, un cîmp mort pînă în zare, un lanț de blocuri de piatră enorme în care ritmul unei mișcări laterale dădea la iveală ruine de cetate. Niciun vestigiu istoric. Dar acest peisaj este amintirea orașelor distruse de război, a castelelor și fortărețelor năruite. Este peisajul shakespearian, puterea realității eliberată de orice credință în lucruri, în afara limitelor timpului. Capătul lumii, sfîrșitul civilizației. Aici s-ar fi putut turna **Lear** în întregime.

*

...Întîlnirea dintre Lear nebun și Gloucester orb. S-a vorbit mult despre acest paradox, contradicție fundamentală a scenei: unul devine înțelept, cînd își pierde mințile, celălalt devine clarvăzător, cînd își pierde vederea. Această contradicție este punctul culminant al conflictului care izbucnește cu toată forța. Numai observînd cu atenție gesturile, mersul, respirația personajelor, se poate înțelege categoriile «nebunie» și «rațiune».

Ritmul exprimă demența la fel de bine ca și cuvintele. Important este că adesea el devine în contradicție cu cuvintele. E suficient ca Lear să-și piardă rațiunea pentru ca acțiunea să se încetinească. Pînă la sosirea soldaților Cordeliei (oroarea întoarcerii la viața reală), imaginea maladiei mentale nu acoperă nici violențe, nici dramatism. Din contra, revine pacea: e bine să poți medita liber la viață, la propriile clarviziuni...

Tema Cordeliei exprimă ceva mai mult decît dragostea filială: exprimă lupta ființei umane împotriva inumanului. Fata cea mică a lui Lear reprezintă păstrarea valorilor pe care umanitatea le-a creat pentru om.



«La Shakespeare sublimul nu alternează cu grotescul ci se dizolvă în grotesc» *(Don Quijote—* **Cerkasov, Sancho Pancha— Iuri Tolubeev)**

Un bătrîn foarte bolnav își vine în fire după ce multă vreme și-a pierdut conștiința. Lumea care îi aparținea, în care a trăit 80 de ani, apare într-o lumină nouă, într-o nouă dimensiune. În trecut el nu vedea oamenii. În prezent primul lucru pe care îl observă este o picătură:

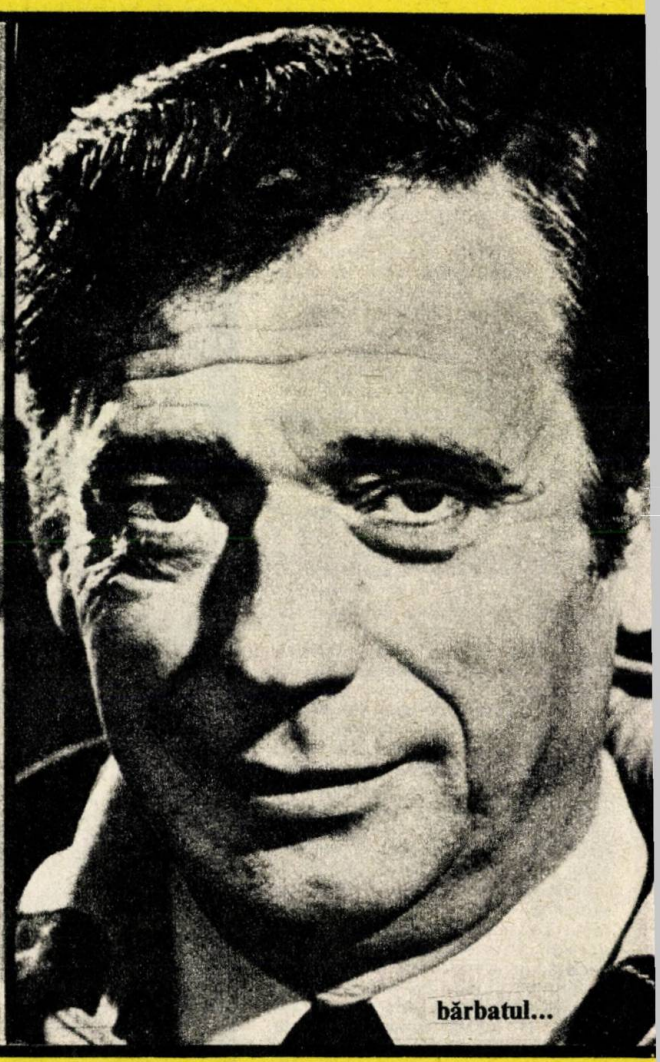
— Ce ai pe obraz, lacrimi? o întreabă el pe fata pe care a blestemat-o și a gonit-o. Da, sînt lacrimi...

Aceste cuvinte mi se par cele mai tari din întreaga tragedie. Lacrima care se rostogolește încet pe obrazul Cordeliei ocupă în spațiul tragediei un loc la fel de important ca tenebrele, ca focul apocalipsului, ca vijelia neagră prăvălindu-se asupra universului...

...Eroii shakespearieni cer un răspuns la apelul lor. Strigătul lui Lear: «Oameni, sînteți de piatră!» nu este lansat în vid. Cine îi va răspunde? Toți. Viața care continuă. Cei care vor veni. Cei care vor înțelege. Cei care nu sînt de piatră. Optimismul tragediei nu constă în pedepsirea celor răi, ci în victoria celor demni asupra celor nedemni. Lear a rezistat furtunii; nu a cedat... Și așa ni se păstrează în memorie, luminat de fulgere, un revoltat bătrîn denunțînd nedreptatea, cerînd lumii să se schimbe sau să piară. Astfel avansez pas cu pas în spațiul tragediei. Cît e de imens!

Traducere și prelucrare de
Cristina CORCIOVESCU

Puștiul...



bărbatul...

Yves Montand:

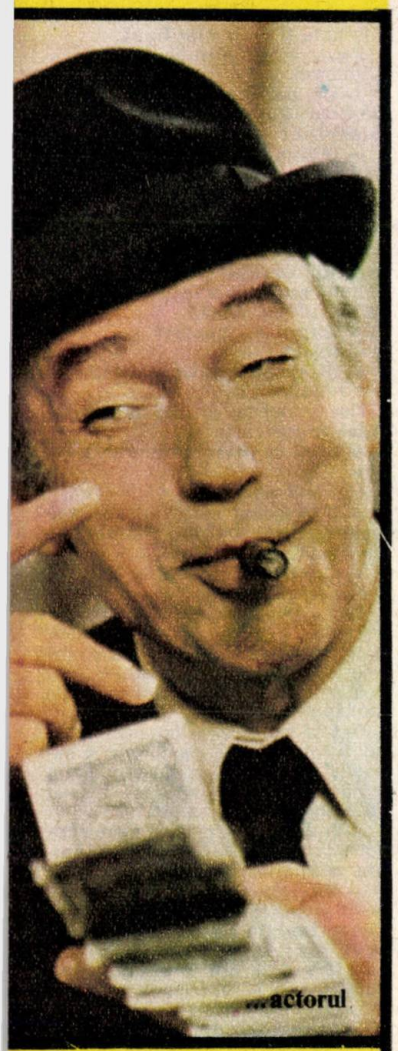
„Nu sînt o vedetă! Nu-mi place acest cuvînt!"

Cinema

Nu sînt o vedetă. Nici nu-mi place acest cuvînt. O personalitate ...poate. Nu mă împac cu termenul «a juca». Nu-l joc pe Mike Santora **(Starea de asediu)**, ci încerc să fiu Mike Santora. Iar în ceea ce privește munca de actor, mai sînt cîțiva termeni care nu-mi plac. Dar cel mai mult detest cuvîntul «profesionalism». Înțeleg exact sensul în care e folosit: conștiința profesională a unui actor ce-și iubește meseria, care ascultă și ajută regizorul. Pentru profani însă, prin profesionalism se înțelege punerea în ordine a tuturor lucrurilor în detrimentul instinctului, a intuiției dinaintea cuvîntului «motor». Las mult pe seama șansei ce ți-o oferă inspirația de moment. Această disponibilitate reprezintă pentru mine factorul nr. 1. Trebuie să știu textul, dar n-am să știu niciodată dinainte cum să-l interpretez. Prefer să revin de mai multe ori asupra unei replici decît să fiu stereotip. Desigur, se poate și altfel. Spectatorii pot fi trișați dar nu pentru multă vreme.

*

Între două filmări, trăiesc cît mai liber cu putință, fără să mă gîndesc la ceea ce am sau nu de făcut. Dar cu o lună înaintea filmărilor, încep să devin viitorul personaj. Fiecare erou e la început ca un grăunte ivit în interiorul tău, din care se dezvoltă apoi o plantă invadatoare. Încetul cu încetul îți dai seama că te miști altfel, că te porți altfel. Pe zi ce trece devii noul personaj, pierzîndu-te pe tine. Încerc să fiu un actor «care nu



...actorul

încalță pantofii aceluiași personaj, mereu. Nu mă interesează să fiu un actor ancorat în același soi de roluri, în același registru. Cu fiecare film încerc o compoziție nouă, fără a deruta însă spectatorul. Mai mult de două-trei filme pe an, nu fac. Întotdeauna îmi aleg acele filme al căror story mă interesează. Un rol bun într-un film mediocru nu-mi trezește nici un fel de interes.

Singurii în fața cărora dau socoteală de ceea ce fac, sînt cei ce fac aceeași meserie ca și mine. Vreau ca ei să știe că, dacă mîine am de jucat într-o piesă sau de pregătit un show, nimic nu mă poate obliga să renunț. Voi fi la ora 8 pe platou, la ordinele regizorului, ale muncitorilor, ale tehnicienilor, într-un cuvînt la ordinele filmului. ■

Lilli Palmer:

Hollywood, o Hollywood!

Lilli Palmer, născută la Poznan ca fiică a unui medic și a unei actrițe și crescută la Berlin, a studiat cu Lucie Höflich și Ilka Grüning, actrițe în trupa lui Reinhard, și și-a semnat primul angajament la Gustav Hartung, la «Darmstädter Landestheater». Cînd, în 1933, a trebuit să părăsească Germania, a plecat întîi la Paris, apoi la Londra, unde a fost descoperită pentru film, după ani bogați în privațiuni. Cariera ei accelerată o duse în 1945 la Hollywood, unde a reușit să se impună rapid, împreună cu primul ei soț, Rex Harrison. Cînd actrița, care a repurtat succese deosebite și pe scenele de pe Broadway, s-a întors în 1954 în R.F.G., a fost copleșită cu oferte și distincțiii (printre altele cu două premii naționale pentru film, pentru rolurile din *Diavolul în mătase* și *Anastasia*). Astăzi trăiește cu al doilea soț, actorul de film și scriitorul Charlos Thompson, în Elveția. În timpul liber, actrița mult distribuită se dedică picturii, care este pentru ea mai mult decît un hobby și a obținut recunoașterea de către critică. Autobiografia ei «Dicke Lilli — gutes Kind» și romanul ei «Der rote Rabe» (Corbul roșu) au devenit mari succese internaționale.

Cinema

În vara anului 1945, imediat după terminarea războiului, a fost prezentat la Londra, în premieră absolută, primul nostru film comun, **The Rake's Progress...** Filmul a repurtat un succes de senzație. **The Rake's Progress** a rulat și în America și rezultatul au fost două frumoase contracte: unul pentru Rex* la **20th Century Fox** și altul pentru mine la **Warner Brothers.** Primul film al lui Rex la Fox a fost **Anna și regele Siamului.** Manuscrisul îi fusese trimis la Londra, și el a fost fascinat și totodată îngrijorat, căci pînă acum se jucase în toate rolurile — chiar dacă cu mare succes — numai pe sine, pe tînărul englez elegant, spiritual, sec. Regele Monkgut al Siamului însă, pe care trebuia să-l înfățișeze în primul său film american, era un despot asiatic semisălbatic de la jumătatea secolului trecut, care arunca prada flăcărilor propriile soții, dacă nu-i mai plăceau. Niciodată, zicea Rex, n-ar îndrăzni să se apuce de un asemenea rol fără un regizor excelent, «iar la Hollywood există din acestia, slavă domnului, cu zecile».

* *Rex Harrison.*

În ziua următoare sosirii noastre a și avut loc prima întîlnire dintre Rex Harrison și al său «regizor excelent», John Cromwell, și anume, așa cum se obișnuia la Hollywood, nu într-un birou ci la un dejun comun. **«Mr. Cromwell...,** începu Rex chiar de la supă, **cum vi l-ati închipuit pe rege? Adică cum îl vedeți vorbind, cu ce accent? Cum se mișcă?**

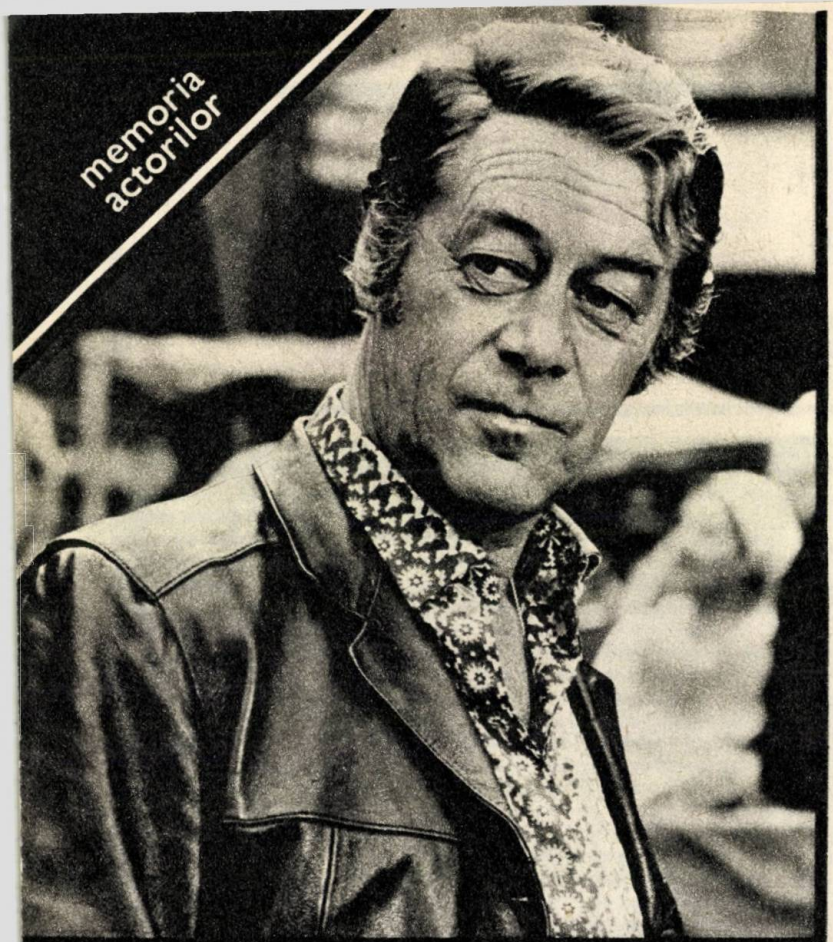
Pauză. Se mînuiau lingurile.

«You know, Rex», vorbi pînă la urmă Cromwell, **nu vă frămîntati pentru așa ceva. Toate astea vin de la sine din momentul în care sînteți costumat!**

Rex păli și încetă să mai ducă lingura la gură.

Întors la hotel, îmi declară că trebuie să împachetăm și să ne întoarcem imediat la Londra, căci regizorul este total nevinovat. Preferă să-și rezilieze contractul decît să se încerce într-un asemenea rol fără regie priceputâ, rezonabilă. Stăteam dezorientați și deprimați, privind prin fereastră palmierii și bananierii. La ora opt seara a venit salvarea. Cu primul telefon dat la Hollywood o căutasem, firește, pe

→



Rex Harrison: «Trebuie să ai în vedere numai și numai o performanță de prim rang»

Else Schreiber*. N-o mai văzusem de cînd, înainte de război, îi făcusem pentru ultima oară semne cu mîna în gara din Londra. Am încercat, desigur, să-i povestesc lui Rex despre ea, să i-o descriu, să-i explic cum am lucrat împreună — el dăduse însă numai din cap a negare și spusese: **«Nu-mi povesti nimic despre vraciul tău. Nu pot să sufăr medicii minune din Europa centrală!»**

Tocmai în această primă zi, catastrofală, de Hollywood însorit, trebuia să vină Else la cină. Nu s-ar putea spune că era momentul ideal pentru prima întîlnire între ei doi.

Chiar și apariția ei era nefavorabilă. A intrat în cameră în pas de marș, sănătoasă tun și bronzată de soarele Californiei, în timp ce noi doi ședeam acolo, costelivi ca după război și cu obrazul ca brînza. Ambele părți se cercetară cu prudență, Else cu privirea ei deschisă, pătrunzătoare, Rex ascunzîndu-se după pleoapele-i strînse, suspicioase. Conversația se desfășura greoi, căci Else și cu mine nu vroiam să schimbăm amintiri de vechi prieteni, din care Rex să fie exclus. Ea a ghicit că el se simte tare lovit în seara asta. Și a luat taurul de coarne.

— E interesantă ideea de a vă distribui în rolul regelui Siamului.

— Cum adică? întrebă Rex neîncrezător. **Cunoașteți manuscrisul?**

— Cunosc romanul. Este totdeauna fermecător cînd trebuie să joci împotriva tipului propriu, nu-i așa?

— Așa?

— Firește. Presupunînd că persoana cealaltă și particularitățile sale ți s-au clarificat.

Pauză. Rex o privi pe Else cu ochi scrutători.

— Ce particularități are, după părerea dumneavoastră, regele Siamului?

— Multe. În primul rînd limba sa, accentul său...

Rex o întrerupse imediat.

— Ce accent are?

Else stătu un moment pe gînduri.

— Ați vorbit vreodată cu un asiatic? Urechilor noastre limba le sună sacadat și totuși, are ceva de ciripit de păsări.

— Ciripit de păsări?

— Exact.

— Și, ce alte particularități mai are regele?

Else a stat iar un pic să cugete. Apoi spuse calm:

— Cred că principalul este rîsul său.

— Rîsul său?

— Da. Acest om rîde aproape neauzit, grăbit, într-o manieră ce ne este total străină...

— Cum? — întrebă Rex, aproape amenințător.

Else rise scurt și în șocuri întrerupte, ca un cîine de vînătoare care hămăie, fără veselie, mai degrabă neliniștitor (sinistru?) Arăta în momentul acela exact ca regele Monkgut din Siam.

Rex se ridică și-și împinse scaunul înapoi. Fără a o slăbi nici o secundă din ochi, ieși de-a-ndaratelea din cameră, se întoarse imediat cu manuscrisul în mînă.

— Aici, zise el, punînd manuscrisul în farfuria ei. **Este aici de exemplu o scenă, chiar la început...**

— Nu, spuse Else, și împinse manuscrisul la o parte. **Trebuie să-l citesc înainte de a putea spune ceva.**

— Îl puteți citi încă în seara asta?

— Da.

— Atunci vă duc acum acasă cu mașina.

— Nu-i dai voie să termine mai întîi de mîncat?

— Nu, zise Rex, și-și luă haina.

— Lasă-l în legea lui, opină Else. **ăsta-i un posedat. Îl înțeleg foarte bine.**

A doua zi, Rex apăru dis-de-dimineață la ea acasă.

Ceva mai tîrziu, se afla din nou la hotel și se trăgea gînditor de nas.

— Voi lucra cu ea, declară în sfîrșit cu condescendență. **În nici un caz nu-mi poate dăuna.**

În următoarele trei săptămîni, pînă la începerea turnării, Rex a fost de nevăzut. De dimineața devreme pînă seara tîrziu se afla la Else și lucra cu ea, pînă ce și ea începu să se plîngă **«Nu mai pot. Obsedatul mă ucide».**

«Vorbesc ca regele Siamului»

Sosi în sfîrșit prima zi de turnare. Lui Rex i se făcu machiajul asiatic, el devenind uluitor în asemănarea

** Else Schreiber a fost tot o actriță germană în emigrație, pe care Lilli Palmer a cunoscut-o la Londra și cu care a lucrat mult. În carte îi este dedicat un întreg capitol. N-a fost o mare actriță dar excepțională în detectarea calităților individuale ale actorilor, în munca individuală cu ei. Era de o sinceritate necruțătoare uneori, nu tolera efectele ieftine, procedeele de rutină, scoțînd din colegii ei maximum posibil.*

sa cu străvechea fotografie, din anul 1867, a regelui. Și acum stătea cu picioarele încrucișate pe tron, pentru prima filmare, și-și ținu prima cuvîntare, cu intonația studiată pînă în cele mai mici amănunte cu Else. John Cromwell îl întrerupse îngrozit încă de la primele cuvinte. — **Ce faceți aici, pentru numele lui Dumnezeu, Rex?** strigă el. **De ce nu vorbiți ca de obicei?**

— **Vorbesc**, zise Rex, **ca regele Monkgut al Siamului. «Exclus**, spuse Cromwell, **«noi l-am angajat pe Rex Harrison și nu un imitator de păsări. Vorbiți, vă rog cu vocea dvs. normală».**

Rex nu putea fi însă determinat să cedeze nici o iotă din modul său de a-l interpreta pe rege, astfel că prima zi de filmare se încheie cu scrîșnet de dinți din ambele părți. Zanuck, bossul studioului, a fost informat imediat de Cromwell și aștepta cu încordare și plin de presimțiri rele probele primei zile de filmare. Schimbarea distribuției atîrna în aer. Negativul a fost developat în mare viteză, pentru ca Zanuck să poată decide cît mai repede, iar a doua zi, încă de la prima oră, Rex a fost chemat, de la masa de machiaj, în sfînta sfintelor.

Camera de lucru a lui Darryl Zanuck avea dimensiunile unei săli de bal. După biroul lui ar fi avut loc, la largul lor, șase oameni. În schimb, bossul însuși era mic și nearătos la statură, avea ochi deștepți, neliniștiți și o mustață de șoricel peste dinții ieșiți în afară, despre care se povesteau multe anecdote în sînul breslei.

«Hei Rex...», zise și mestecă febril veșnica sa țigară de foi, **hei — este o situație foarte dificilă. Ei bine — am văzut tocmai acum probele. Sînt excelente. Doboritoare. Sînteți regele Siamului, asta este în afară de orice îndoială. Ce facem însă cu John Cromwell? Trebuie să-i dau dreptate actorului și să-l dezavuez pe regizor. Nu-mi pot aminti să mi se fi întîmplat vreodată așa ceva. Sînteți dispuși să vă urmați calea, fără nici o îndrumare regizorală?» «Da»** spuse Rex încîntat — și nu mai vorbi în tot timpul turnării, nici un cuvînt cu regizorul, în afară de bună dimineața și la revedere.

Cînd, peste cîteva luni, filmul fu prezentat în premieră la New York, criticile se întreceau, fără excepție, în a lăuda performanța lui Rex. A pătruns, cu acest film, în primul eșalon al starurilor americane; a doua zi după premieră îi trimise Elsei o telegramă în care-și exprima recunoștința. Seara am participat la un supeu dat în cinstea lui. Entuziasm general. La masă stătea lîngă noi regizorul și scriitorul Garson Kanin. **«Un lucru nu înțeleg»**, spuse el, **John Cromwell este un vechi prieten de al meu și am văzut deja lucruri foarte bune făcute de el, dar ceea ce a scos din dv. este pur și simplu de necrezut!»**

«N-a scos el nimic, răspunse Rex, **din prima zi de filmare n-am schimbat o vorbă».**

«Cum?» zise Kanin consternat, **ați jucat acest rol complet fără regie? Dar cum ați ajuns la acest accent, la această intonație, cum ați găsit gesturile, rîsul — este absolut neverosimil...»** Pauza mi se păru prea lungă. Am explodat, fericită și plină de zel: **«Firește că Rex a avut regie — dar nu a lui Cromwell!»**

«Poftim?» Kanin nu mai pricepea nimic.

Rex tăcea. M-am dezlănțuit într-o apreciere și descriere amănunțită a personalității și muncii Elsei; reacția lui Kanin n-a fost însă cea așteptată de mine. Nu manifestă nici admirație, nici înțelegere. Dimpotrivă, părea prost impresionat și-și scormonea tăcut mîncarea. Am înțeles deodată că el, ca regizor, se simțea solidar cu Cromwell, indiferent cum ar fi lucrat acesta la film.

În drum spre casă, am avut prima ceartă conjugală. Peste mulți ani am povestit această întîmplare unui prieten comun, celui mai mare producător de teatru din Londra, care ne cunoștea pe amîndoi foarte bine.

«Rex a avut dreptate», spuse el, **iar tu n-aveai voie să zici niciodată măcar un cuvînt despre Else Schreiber. Rex este o stea. Lui nu-i este permis să aibă notiuni de cercetaș despre ce este fair și ce nu este! El trebuie să aibă în vedere numai și numai să dea o performanță de prim rang. Cum o realizează, asta nu privește pe nimeni!»** Mi-a venit în minte, fără să vreau, Shaw, care spusese ceva asemănător: **«Un actor mare trebuie să aibă o singură dragoste, de sine însuși».**

Un pieptăraș de modă veche

Exact la trei săptămîni după sosirea noastră la Hollywood, am fost sunată la telefon de la Warner Brothers. Mîine dimineață filmări de probă.

«**Pentru ce anume**»? am întrebat, curioasă.

«Pentru rolul principal din «Cloak and Dagger». Regia: Fritz Lang. Partener: Gary Cooper».

Această primă filmare de probă consta, după cum mi s-a explicat mai tîrziu, spre profunda mea dezamăgire, numai din fotografierea figurii mele. Nici o scenă. Nici un Gary Cooper. Doar capul trebuia să-l întorc de la stînga la dreapta. Am fost machiată și dusă pe platou. Cu un automobil de studiou. Atelierele se întindeau pe o suprafață atît de mare, încît ar fi trebuit să merg un sfert de oră pe jos. Pe platou mă aștepta Fritz Lang, regizorul. Vorbi cu mine rece, în engleză, cu o amabilitate, ca să-i zic așa, cam bruscă. Deși și despotic. Chiar și **«întoarceți capul de la stînga la dreapta»** a devenit un examen.

Deodată zise: **«Să se aducă un pieptar».**

«Un ce?»

«Un pieptar de modă veche, așa cum poartă oamenii săraci pentru a se încălzi», mîrîi nerăbdător.

Fu adus unul. Depozitul studioului, al oricărui studio din Hollywood, semăna cu un magazin universal, în care se găseau de toate, chiar și lucrurile cele mai ciudate. Ascunsă, pudic, după un paravan, mi s-a scos bluza și mi s-a pus pieptarul. Mă simțeam goală, și mă jenam. Trebui să mă înfățișez din nou în fața camerei. Ridicol. Jos mai purtam fusta, sus numai pieptărașul. Lumina reflectoarelor mă orbea, nu vedeam decît siluete în jurul meu. Dintr-o dată apăru lîngă cameră o siluetă neobișnuit de înaltă, cu mult mai înaltă decît toate celelalte, o siluetă pe care o cunoșteam perfect, căci o văzusem de sute de ori: Gary Cooper.

«Mai la stînga, am zis», mîrîi Fritz Lang. Îmi era indiferent. Acolo stătea Cooper și se uita la mine. În pieptăraș! Priveam cu coada ochiului, încinsă sub stratul de machiaj, în direcția lui, mi se păru că-l văd cum rînjește un pic, îl salută pe Fritz Lang și — pleacă. Asta era. Mă puteam îmbrăca la loc și am primit, în sfîrșit, cîteva pagini tipărite — o scenă, scena care trebuia să fie de fapt piatra mea de încercare. Mi s-au acordat trei zile s-o lucrez. M-am dus a patra zi la studio, tremurînd de frică. Pieptărașul mă aștepta deja în cabină. Dispoziția lui Fritz Lang coborîse sub zero. Cînd urmă apoi un solo de al meu, un monolog mai lung, Lang încetă să mîrîie și mă privi aproape prietenos. Cu asta se termină filmarea de probă. Telefonul era înțelegător și mă lăsă să fierb în zeama mea numai cinci zile în loc de o săptămînă. Răsună vocea «care inspira încredere» a impresarului meu. **«Poftiți în studio, Miss P»**. Acolo astepta Fritz Lang și-și netezi fața, aproape într-un surîs, cînd mă felicită. Iar după amiază sosi în sfîrșit momentul filmării de probă cu Cooper. Nu o scenă de joc, ci numai spre a se vedea cum arătam împreună. Eram de rîs, căci eu îi ajungeam pînă la curea, dar fu adusă o ladă, pe care aveam să stau apoi de fiecare dată cînd mă aflam alături de el.

— **«How do you do»**, reușî să articulez, drept salut.

«Hey, kid», zise el și clipi amabil.

Se-nțelege de la sine că nu l-am scăpat din ochi un moment măcar în primele săptămîni de lucru. Era actorul de film ideal. Un actor-actor de film. Există în această profesie două tipuri care se impun la fel de bine pe ecran. Unul este actorul excepțional, cu studii temeinice, cum ar fi Laurence Olivier, Spencer Tracy, Humphrey Bogart; celălalt este neactorul, personalitatea, ca Cooper, Cary Grant, Clark Gable. Actorii cu studii își lucrează rolurile de film ca și pe cele de teatru, pînă în cele mai mici amănunte, frază cu frază, cuvînt cu cuvînt. Ac-

——►

«Este jenant și nefiresc să fii prezentată unui om complet necunoscut și să-i cazi imediat în brațe pentru că așa cere scenariul»

torul-personalitate nu lucrează de loc, își cunoaște bine textul, și atît îi ajunge. Tot restul este lăsat pe seama magnetismului și al inspirației. Acest tip n-are nervi, în timp ce actorul învățat este încordat pînă la extrem. Cooper putea să țină în fața camerei o cuvîntare mai lungă, să-și întoarcă între timp buzunarul căutînd o țigară, să continue a vorbi, în timp ce se chinuia cu bricheta, să facă pauze în care părea să cugete adînc, să reia firul vorbei, să pună bricheta la loc, să tușească, să se frece pe nas, să vorbească în continuare — și toate astea ca și cum camera n-ar exista. Se spune că Charles Laughton, marele actor englez, care a turnat odată un film cu el și care-și lucrase fiecare nuanță a rolului, fiecare ridicare a sprîncenelor la un anumit cuvînt, chiar la o anumită silabă, ar fi izbucnit în lacrimi văzînd cum Gary «se comportă» atît de candid, de firesc în fața camerei. L-am îmbrățișat și l-am numit un geniu.

Cooper nu vroia să recunoască toate acestea, nu vroia s-audă nici osanalele pe care i le cîntam pentru diferitele sale roluri (de exemplu pentru **Sergentul York** pentru care a primit premiul Oscar). **«Eu de fapt nu fac nimic,** zicea el, **învăț textul și sînt atent să nu mă lovesc de mobile».**

Era exact așa cum mi-l îmaginasem totdeauna, doar ceva mai bătrîn, cu părul deja cenușiu. Se mișca încet, vorbea chibzuit, obosea repede și adormea atunci, cu pălăria pe față, oriunde se afla așezat. Avea o anume intangibilitate, o demnitate calmă, pe care n-o pierdea nici măcar în filmele cele mai neroade.

Cum se rup barierele

Încă de la început, chiar din prima săptămînă a filmărilor, care, potrivit planului de muncă, trebuiau să dureze trei luni și jumătate, am observat că devin din zi în zi mai nesigură și mai încordată. Pînă acum se întîmpla totdeauna invers. Tatonezi cu prudență în primele zile, cunoști numele și figurile personalului, te împrietenești cu colegii în timpul meselor de prînz comune, pentru a lichida cît mai repede cu putință stinghereala inevitabilă. Căci, ce să-i faci, este totuși jenant și nefiresc să-i fi prezentat formal unui om complet necunoscut și să-i cazi apoi imediat în brațe, pentru că așa o cere scenariul. Tot atît de penibil este că la aceasta asistă cu interes vreo duzină de oameni tot atît de străini, pentru că sînt plătiți ca operatori, mașiniști, recuziteri, etc.

Laurence Olivier, sub regia căruia am jucat la New York, povestea că obișnuia «să rupă barierele» totdeauna chiar din prima zi de probă, spre a economisi timp. **«Mă silesc să exagerez, chelălăi, chicotesc, mă tăvălesc pe jos, joc în fața colegilor un spectacol de cabotin atît de penibil, încît ei ar prefera să întoarcă spatele și să-și astupe nasul. Obțin încă ceea ce doresc. Fiecare gîndește fără să vrea: Da, dacă Olivier face atît de prostește pe clovnul, mi-aș putea permite, poate, și eu să-mi dau drumul — și tocmai de acest «dat drumul», de înlăturarea ultimei rezistențe din fața totalei dăruiri, de asta depinde totul».**

Cu prilejul acestei prime aventuri ale mele, de la Hollywood, m-am împrietenit repede, devenind obicei, cu colegii și cu personalul tehnic. Cooper, steaua, nu se purta ca atare, stătea cu noi, ne asculta, spunea «hap» și adormea de mai multe ori pe zi în mijlocul nostru, semn că se simțea bine.

Nu tot așa Fritz Lang. El nu lua niciodată masa cu noi și devenea pe zi ce trecea mai inabordabil. Orice încercare de a mea de a sta de vorbă cu el pentru «a rupe barierele» o întîmpina cu o privire rece și un răspuns laconic.

Lucrasem de cîteva ori în Anglia cu regizori renumiți, printre care Hitchcock, David Lean, Carol Reed. Toți erau, chiar dacă uneori autoritari, în general abordabili și încercau să creeze o atmosferă de lucru destinsă, amicală, în atelier. Fritz Lang se străduia să facă contrariul. El a fost unul din puținii regizori germani emigranți care și-a continuat

fără dificultăți cariera glorioasă în altă țară și altă limbă. Un semn al calității regiei sale. Poate avea nevoie de încordare și de o atmosferă încărcată electric. **Eu** n-aveam nevoie de ele. De la prima clachetă pentru primul cadru și tonul ascuțit cu care rostea «**Action!**», inima îmi căzu în buzunarul de la pantaloni. În afară de aceasta, aveam sentimentul că la colegii mei se răstea mai rar iar față de Cooper folosea un ton aproape normal. Devenea tăios numai cînd era vorba de aparițiile mele individuale.

«Mneața Fritz, scîrbă bătrînă»

La sfîrșitul primei săptămîni de turnare a avut loc un party la producătorul Walter Wanger. Soția sa, Joan Bennett, turnase două filme sub regia lui Fritz Lang, și mă trase imediat într-un colț liniștit. «**Ei,** spuse zîmbind, **cum merge în curtea cazărmii lui Fritz?**»

«Destul de bine», răspunsei prudent, căci n-o cunoșteam.

«**Oh, come on**», spuse ea, **nu-mi spune povești. Se aude deja vorbindu-se. Fritz își face iarăși vechiul număr cu dumneata. Ești singura ființă de gen feminin în film?**»

«**Da**».

«**Sincere condoleanțe,** zise Joan și rîse răsunător. Apoi deveni serioasă. **Știi ce-i spuneam drept salut, scurt și clar, în fiecare dimineață în timpul filmărilor? Mneața Fritz, scîrbă bătrînă! Ca să primească imediat una bună pe cap. În fața întregului personal. După aceea totul mergea ca pe roate. Trebuie să ataci dumneata, înțelegi?**

Am priceput. Am înțeles, de asemenea, că trebuie să fii născută să poți face așa ceva și nu poți învăța. Poate domnul Lang va deveni, cu timpul, mai puțin agresiv.

Domnul Lang era din zi în zi mai rău. Uneori urla. În orice caz, numai la mine. Cu ceilalți era posac. Numai cu Cooper rămînea politicos. Poate și pentru că, imediat, la început, vorbise odată cam nerăbdător cu el. Gary nu făcu decît să întoarcă încet capul către el și să-l privească ca unul care nu înțelege. Avea o ureche mai slabă și nu puteai fi sigur niciodată dacă nu înțelegea într-adevăr sau o făcea într-adins. De atunci Lang era precaut cu el, și întrucît la majoritatea scenelor mele Cooper era prezent, regizorul se abținea. Devenea foarte dezagreabil numai cînd stăteam eu singură în fața camerei.

*

La sfîrșitul primei luni se produse scandalul. Într-o dimineață am văzut îngrozită pe planul zilei că Cooper avea liber iar eu aveam de lucrat singură cu două roluri episodice bărbătești. M-am blindat contra urletelor. Scena avea loc într-un restaurant, pe care eu, ca luptătoare din Rezistență, trebuia să-l apăr cu ajutorul celor doi bărbați, de atacul unei întregi hoarde de criminali fasciști. Recuzita mi-a dat o mitralieră în toată regula și mi-a arătat cum trebuie mînuită. «Cursul» a durat zece minute. După aceea, era de părere Fritz Lang, trebuia să mă descurc cu arma ca un veteran. În loc de gloanțe adevărate trăgeam, firește, cu cartușe oarbe, care ardeau însă destul de tare cînd cădeau și nimereau pe pielea goală.

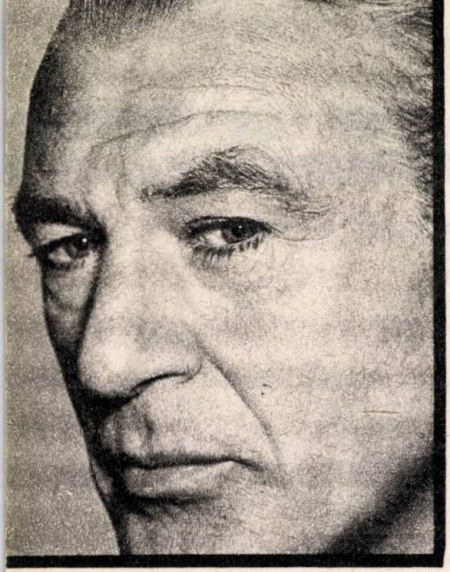
Scenariul prevedea că eu trebuie să fug prima prin încăpere — «**Am spus doar: pornește la fugă cu piciorul stîng!**» strigă Fritz Lang —, să sparg geamul cu mitraliera și să încep să trag.

În primul rînd, am pornit să fug cu piciorul drept, din care cauză pentru Lang secvența era deja ratată. În al doilea rînd, am izbit geamul prea timid (mi-era frică de cioburi), așa că nu s-a spart în două de la prima lovitură. În al treilea rînd, am apăsat, ce-i drept, pe manivela indicată a mitralierei mele însă cînd gloanțele goale mi-au ars picioarele prin ciorapi, trebuie să fi scos un urlet ascuțit. Fritz Lang a tunat în orice caz: «**Stop!**»

«Lilly Palmer azi, cînd totul este o «dulce amintire»

«Cu Lang, pînă și indicația «întoarce-ți capul de la stînga la dreapta» însemna un examen»

Gary Cooper: «Eu de fapt nu fac nimic. Învăț textul și sînt atent să nu mă lovesc de mobile»... Oare?



Apoi, peste capul meu acoperit de cioburi se revărsă un asemenea torent de furie, încît mă calmai de la un moment la altul. În liniștea profundă care urmă, în timp ce regizorul aștepta scuzele mele, am lepădat fără grabă mitraliera și mi-am examinat ciorapii de nailon arși. Apoi mi-am îndreptat fusta, am scuturat cioburile din basc și am trecut, pe lîngă Lang și pe lîngă cameră, spre ieșire.

Era iunie. Studiourile Warner se află în cazanul văii fierbinți San Fernando. În atelierul climatizat, temperatura era totdeauna suportabilă, cum ieșeai însă în aer liber fierbințeala te trăznea în obraz ca și cum ți-ai fi băgat capul într-un cuptor. Vagoanele de locuit ale „stelelor," toate cu instalații de aer condiționat, stăteau în imediata apropiere a porții atelierului. Dar chiar și cei cîțiva pași îți tăiau respirația. Înăuntru, cu perdelele lăsate, era întuneric și splendid de rece.

Grevă împotriva lui Fritz Lang

M-am înciulat și m-am prăbușit de-a lungul pe canapea.

S-a terminat. Nici un dubiu. Primul meu film de la Hollywood, împlinirea dorinței mele din copilărie: «partenera lui Gary Cooper» — totul s-a terminat. Boceam încet și tenace. Ce se va întîmpla acum? Va fi schimbată, pur și simplu, distribuția. Așa ceva se întîmpla la Hollywood. Toate scenele cu mine vor fi turnate din nou. Cu altcineva.

O bătaie în ușă. O voce necunoscută. **«Miss Palmer?»**

«Da?»

«Putem intra?»

«Cine»?

«Personalul. Deschideți, ne coacem aici afară».

Trei oameni transpirați, numai în cămașă, se înghesuiră să intre pe ușă — șefii de echipă, ai electricienilor, recuziterilor și operatorilor.

«Ce este cu picioarele dumneavoastră? Aveți nevoie de alifie contra arsurilor? Asistența sanitară este pe drum încoace. — Fiți atentă la noi. Sînteți străină aici, nu-i așa? Ei bine, ca să știți: La noi în America nu se urlă așa. Poate există un asemenea ton acolo, în Lumea Veche, dar nu și la noi, înțelegeți? Sînteți membră a Asociației artistilor? Ei bine. Atunci făceți-l pe mălăiețul ăla de impresar al dvs. să-și cîștige cele zece procente și să-i învățînțeze pe oamenii de acolo. Vrem numai să vă spunem că noi am lăsat lucrul. La revedere».

Cu asta au dispărut și i-au făcut loc impresarului meu, care a fost descoperit undeva pe teritoriul studiourilor, căci eu nu eram singurul său armăsar în herghelia Warner. Păru pentru prima oară puțin mototolit și vizibil uluit, ca și cum el ar fi fost vinovat de toate. O frumoasă încurcătură! Cine și-ar fi închipuit? Mda, **șefii de echipă se îndreaptă acum către biroul producătorului, atelierul este cufundat în întuneric — cel mai bine ar fi să mă duc cu mașina și să aștept.**

S-a mai auzit o bătaie în ușă și apăru asistenta sanitară, care lipi plasture pe arsurile mele (superficiale), în timp ce impresarul meu dădea din cap cu multe **«ts, ts, ts».**

După care m-am dus efectiv acasă. Dimineața la ora zece.

Telefonul rămase mut cu încăpățînare toată ziua. Sosi în schimb un buchet de flori, cu cele mai bune urări din partea Producției. Era ăsta bunul rămas?

Seara ne-am dus la un party. Toți erau deja informați. De unde? Seara la opt, radioul a difuzat știrea senzațională că în studiourile Warner a fost lăsat lucrul, ca protest împotriva regizorului. Erau cunoscute și amănunte, leucoplasturile mele fiind inspectate de toți.

Tyrone Power mă luă de o parte. **«Si Coop?»** spuse el. **«Ce a făcut Coop?»**

«El n-a fost de față».

«Ei și, zise Ty combativ. **Treaba asta merge așa de săptămîni întregi, omul tot urlă de atunci, nu-i așa? Eu n-aș permite niciodată așa ceva în filmele mele».**

«Nu urlă cînd Coop este de față», răspunsei fără putere. Și mîhnită că trebuia să-mi apăr eroul.

Greva a durat trei zile. Se negocia și se căuta un compromis. Rezultatul: Fritz Lang va continua să regizeze filmul, dar în fiecare scenă în care apar eu, va sta lîngă cameră un reprezentant special al Producției, pentru a se îngriji de atmosfera de lucru «convenabilă». Aș fi de acord așa? Da.

Cînd, în dimineața celei de a patra zile, am apărut pe platou, un bărbat cu părul cărunt și cu pălărie moale cu boruri largi, stătea discret lîngă cameră. În timpul celor două luni următoare, pînă la terminarea filmărilor, stătea acolo și păzea. Cîteodată adormea și sforăia încet în timpul probelor. Înaintea filmării era trezit de secția sunet.

Lang nu-mi mai adresă nici un cuvînt, în afară de scurte indicații regizorale. Acum nu mai avea importanță nici dacă porneam cu piciorul stîng sau cel drept.

Ultima zi de turnare ultima secvență. Deodată Fritz Lang apare în fața mea. Mă opresc și eu. Tăcere. Apoi întinde mîna, o scutură pe a mea, și spune pe nemțește: **«Ei bine, atunci la revedere. Voi face tot ce voi putea pentru dumneavoastră. La masa de montaj».** Și plecă.

Și chiar a făcut-o. A lucrat el însuși la scenele mele cu Cooper și a folosit tot ce era posibil, ba uneori mai mult decît posibil, din aparițiile mele, singură.

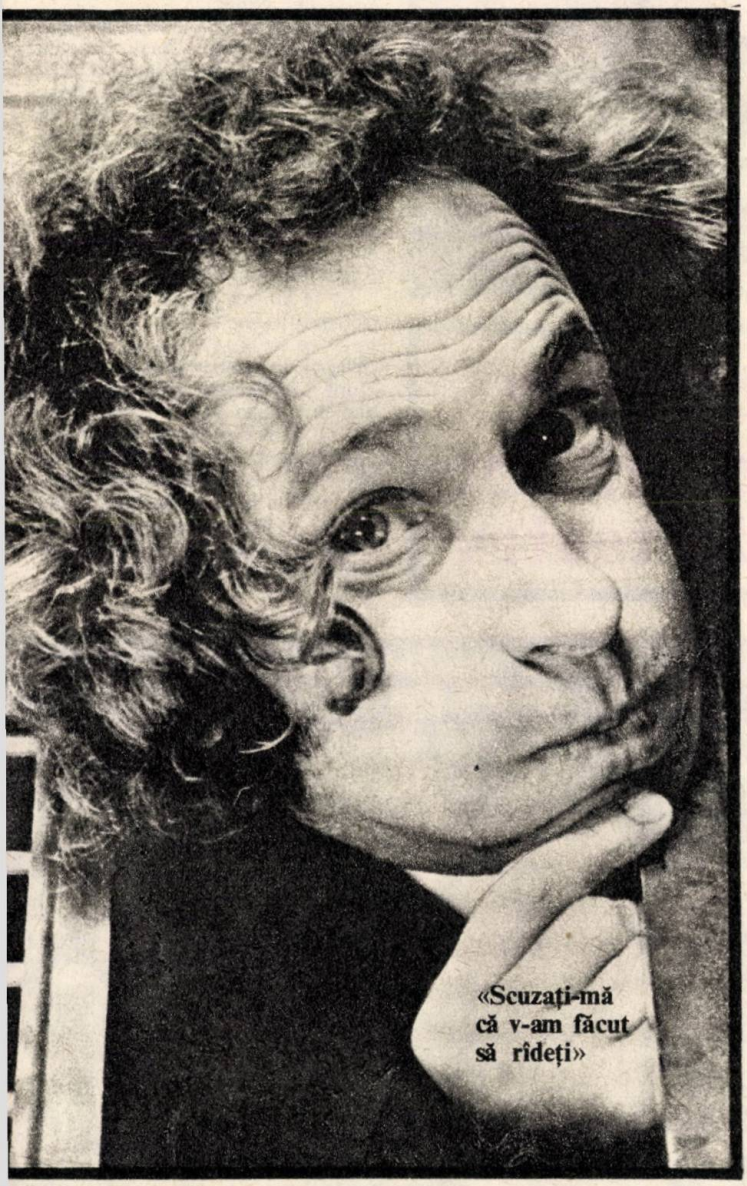
Fragmente din capitolul
HOLLYWOOD

Traducere de **J. RUNCAN**

Pierre Richard:

„Sînt un timid, dar mă-ngrijesc“

Mi-e imposibil să mă situez lîngă Tati sau Pierre Etaix. Încă de la debut au fost întotdeauna unii care m-au iubit și alții care n-au putut să mă sufere. Toate astea țin probabil ori de fizicul meu, ori de genul de comedie pe care-l practic. Deși de-a lungul anilor am încercat să fac lucruri cît mai diferite, cu conditia de a mă putea regăsi în ele. Dacă m-aș apuca să fac un film numai pentru plăcerea criticii, cred că mi-aș arunca toată cariera în aer. Din cel care sînt cu adevărat, pînă acum, nu am lăsat să se vadă pe ecran decît cîteva lucruri exterioare, și asta pentru că multă vreme am fost blocat de critică. Mi s-a întîmplat să-mi fie rușine de a mai face lumea să rîdă. Apoi am aflat că spectatorii «m-au adoptat» și că mă aprobă. Am continuat astfel să fac comedie, deși, cu excepția cîtorva capodopere cinematografice americane, filmele comice sînt demonetizate.



«Scuzați-mă că v-am făcut să rîdeți»

Înainte, îmi venea adesea să spun: «**Scuzați-mă că v-am făcut să rîdeți**». Mi-au trebuit mărturiile unor oameni pe care-i respect ca să renunț la acest obicei. De pildă, Mel Brooks a spus: «**E un actor la Paris cu care mi-ar place să stau la masă: Pierre Richard**».

Sînt printre cei care consideră gag-ul ca fiind strîns dependent de comportamentul personajului, un fel de prelungire a acestuia din urmă. În ultimul meu film, a cărui regie o și semnez. **Je suis timide, mais je me soigne** (Sînt timid dar mă-ngrijesc!), gag-urile timidității definesc personajul și viceversa: ele ajută la stabilirea problemelor psihologice. Și să nu uităm că Mack Sennett inventa un gag pentru alt gag.

Într-o oarecare măsură «timidul» ultimului film se apropie de **Le distrait** (Distratul). E, dacă vreți, o întoarcere la filmele din cariera mea la care am ținut foarte mult și după care m-am trezit vedetă: **Distratul, Marele blond** — și mai recent, **Jucăria.**

Filmînd, am avut foarte puțin timp pentru a mă putea concentra asupră-mi. Eram prins într-o mișcare continuă. Adesea un asemenea regim mi s-a părut obositor. Fiind destul de neliniștit de felul meu, plătesc cu propria mea persoană, întotdeauna, mai mult decît cel capabil să păstreze numai latura bună a lucrurilor. De aceea, am avut foarte puțin timp pentru scris. Totuși, în cele din urmă, am reușit să scriu povestea acestui ultim film care, deși nu este autobiografic, în sensul în care e de exemplu, psiho-portretul lui Woody Allen — **Annie Hall,** e un film în care «mă povestesc», uitînd de vechea mea timiditate.

«Deviza mea: pentru fiecare film o altă femeie, o altă lume»

Romy Schneider:

„Aparatul de filmat, ca o sală de teatru“

Cinema

Mama mea era actriță. Dar nu numai ea! Pentru că, alături de tatăl meu (avocat de profesie), toată lumea, în afară de el, era actor. Astfel bunica din partea tatii a fost una din cele mai mari actrițe ale teatrului vienez. Mama și bunica au vrut să mă înscriu la școala lui Reinhardt. Am asistat la cîteva cursuri, dar pentru că făcusem deja cinci sau șase filme, m-am gîndit că este prea tîrziu pentru mine să urmez aceste cursuri prea academice.

Cînd am părăsit Germania pentru a veni în Franța, l-am cunoscut pe Alain Delon. El lucra deja cu René Clement, Antonioni și Visconti, iar eu nu mă vedeam niciodată aleasă de ei în vreun rol. În schimb, îi puteam observa lucrînd și pot spune că asta a fost prima mea «școală de actorie». În cele din urmă, Visconti m-a convins să joc în teatru. A fost foarte dur cu mine. Dar mult mai exigent era cu sine însuși. El mi-a fost adevăratul «profesor». De la el am învățat că niciodată nu ai muncit destul. Să vă dau un exemplu: într-o zi, la repetiții, trebuia să cînt în italiană. Eram înspăimîntată de-a dreptul! M-am blocat complet, dar am mai avut puterea să-l rog să mă asculte a doua zi. Asta a declanșat furtuna. Credeam că o să dea foc teatrului. Mi-a spus că mîine n-am decît să mă întorc acasă și dacă vreau să cînt trebuie s-o fac azi. Cîteva minute mai tîrziu, cîntam. Fals, dar cîntam.

Nu pot spune că iubesc mai mult teatrul decît filmul. Pasiunea este aceeași, fie că sînt în fața camerei, fie că sînt în fața publicului. Uneori, îmi imaginez că aparatul de filmat este o sală de teatru. Nu mă mai simt astfel în fața unei mașinării, ci în fața spectatorilor. Doresc ca, odată cu un nou film, să joc un nou personaj. Deviza mea ar fi dacă vreți: pentru fiecare film, o altă femeie, o altă lume.

La 14 ani am turnat primul film. Nu știam nimic. Am învățat cu trecerea anilor. De trei ori am fost obligată să reîncep totul de la zero. După **La Piscine,** îmi aleg fiecare film în funcție de scenariul dialogat, apoi în funcție de regizor (cu care discut filmul în ansamblul său, fără a ne limita la rolul meu). Multe filme nu le-aș mai face acum, pentru că știu azi ce n-am știut la vremea aceea: că există greșeli sesizabile chiar din momentul pornirii.

În *Piscina,* cu Alain Delon. Filmul după care Romy Schneider a început să «aleagă»...

Sînt o actriță care depinde mult de regizor. Iată unul din motivele pentru care nu m-am putut înțelege cu Chabrol. Odată filmul terminat (e vorba de **Les innocents aux mains sales**), Chabrol însuși a fost de acord că nu sîntem făcuți unul pentru altul. M-a lăsat să fac singură tot ce vroiam, și acest lucru nu-l

«Am nevoie fie de o rivalitate, fie de o mare complicitate cu regizorul»

uport. Am nevoie de «rivalitate». Mi-ar face plăcere să mai joc re-izată de Welles. Cele zece zile cît u durat filmările mele la **Procesul** înt una dintre cele mai bogate mintiri. Simțeam nevoia să iau tot mpul notițe. Și apoi ar mai fi: ergman, Fellini, Forman, Costa avras. Regret că m-am născut rea tîrziu pentru a face film în egia lui Lubitch. Așa cum, dacă egret vreun rol, regret că l-am efuzat o dată pe Lelouch care-mi orbea de un proiect cu Jean ouis Trintignant, cu aparatul în înă, trei săptămîni de filmări, un ărbat, o femeie... Dar nu vroia -mi dea textul. Și n-am acceptat.

Memoriile actorilor» Belmondo, Ga-n, Funès, Montand, Pierre Richard, omy Schneider sînt selectate și tra-se de **Luminița PERIANU**

Cannes' 78(I)

Dincolo de palmaresul unui festival, dincolo de premiile recunoscute sau contestate, există palmaresul intim al fiecăruia. Un palmares al filmelor, firește, dar și al ideilor sau evenimentelor oricînd apte să devină film

Senatori romani și aborigeni australieni

Cinema

Romanii aveau obiceiul să spună «noi și barbarii», ca și cum lumea se împărțea pe din două: într-o parte ea, Roma, strălucitoare, rafinată, plină de apeducte, de statui, de senatori, de gladiatori, de temple, de togi de purpură — iar pe de altă parte restul lumii, întunecat, barbar, plin de fantome înfricoșătoare, de vandali călare, de viețuitoare de-abia acum căzute din pom, dar, firește, nu din pomul cunoașterii. *Extra muros non est vita*, dincolo de zidurile Romei nu există viață, credeau acei senatori traversînd forumul, în Rolls-urile vremii, adică în lectică.

Roma imperială nu mai este, dar spiritul acelor senatori a supraviețuit în multe capete. Noi să ne interesăm în primul rînd de al nostru și să ne referim la cinematograf. La cinematografie, la cinematografia mondială, dar mai ales la cinematografia hollywoodiană, care ani, ba chiar decenii, a creat senzația că dincolo de zidurile Hollywoodului nu prea există viață sau există doar o viață embrionară, abia pîlpîită, abia încolțită, o viață de microorganisme, de amoebe, de melci, de gărgărițe, viața adevărată, viața mamiferelor și a limuzinelor sclipitoare, adevărata viață a filmului cu regii rîsului și cu reginele surîsului, existînd doar pe platourile de la Paramount, doar sub reflectoarele de la Century Fox.

Ca și în cazul romanilor, o asemenea mentalitate a trebuit să suporte presiunea faptelor istorice și a trebuit să se rectifice în contact cu ele. Treptat sau mai brusc, Greta Garbo a trebuit să primească în spațiul locativ al gloriei și pe **Hoții de biciclete**. Lîngă Hollywoodul, oraș deschis tuturor iluziilor, a apărut și **Roma oraș deschis**. **Diligența** lui Ford a trebuit să primească sub titulatura de noul val pe ti-

memoria festivalurilor

nerii francuzi de la Cahiers du cinéma și pe tinerii englezi furioși, sub-salariați la cîteva studiouri pe cale de demolare. Școala care a dat **Crucișătorul Potemkin** a dat peste o jumătate de secol pe **Rubliov.**

Cannes-ul acum 20 de ani era o reuniune de familie. Toate personajele se cunoșteau, făceau parte din același club, se tutuiau, își spuneau pe numele mic: René, adică Clément, Jean, adică Delannoy, David, adică Lean, Billy, adică Wilder, Cristian adică Jaque, Orson, adică Welles, Vincente, adică Minelli ș.a.m.d. Urmînd curba unor realități mai mari decît realitatea festivalurilor, această sărbătoare a devenit din ce în ce mai puțin intimă, în sensul că, încetul cu încetul, a trebuit să cuprindă nu numai veri de un grad mai îndepărtat, un Germi, adică Pietro, un Ciulei, adică Liviu, un Kawalerowicz, adică Jerzy, dar și rude din provincie, din provincii apropiate, sau foarte îndepărtate, cunoștințe despre care pînă acum nu exista nici o cunoștință, aproape nu se știa că există, dar iată că într-un anume an lumea a trebuit să afle brusc că în Elveția nu se fac numai ceasuri de mare exactitate, ci și filme de mare sensibilitate, și iată că a bătut ora filmului elvețian, și iată a bătut ora filmului algerian, și iată a bătut ora filmului canadian și iată începînd să bată din ce în ce mai multe orologii, din locurile cele mai neprevăzute, cele mai surprinzătoare, uneori de pe partea cealaltă a planetei, locuri cu reputații mai mult exotice, patria cangurilor de pildă! — și iată că foștii crescători de oi nu stau numai la stînă și iată-i pe tinerii «cineaști australieni» descinzînd pe Coasta de azur și făcînd să răsune acolo în acest început de vară, ceasul unui cinema despre care pînă acum nimeni nu știa aproape nimic, cinematograful australian.

Destul de abruptă, dar cu atît mai plăcută această prezență nouă, tonică, pusă pe fapte mari, modestă în sala de conferințe, dar foarte puțin modestă în sălile de proiecție, la Chenzina realizatorilor, la Tîrgul filmului și mai ales în marea sală a marei competiții, unde ni s-a prezentat cea mai remarcabilă producție din o serie absolut remarcabilă, un film de două ore și patru minute, foarte greu de expulzat din memorie. Filmul se numește **Balada lui Jimmy Blacksmith** și este inspirat dintr-un fapt real petrecut pe cel mai mic continent al Terrei la începutul acestui veac. Jimmy Blacksmith este un copil, jumătate alb jumătate indigen, pe care un referend l-a luat pe lîngă casa lui. Băiatul spărgea lemne, iar referendul croia cărări în mintea băiatului care afla cu mare stupoare că oamenii sînt egali, că pielea lui cafenie valorează tot atît de mult — sau de puțin — ca pielea neobișnuit de albă, albă și cu foarte mulți pistrui, a primarului, a măcelarului, a învățătorului englez. Jimmy Blacksmith ia de bună ce-i spune referendul și, crescînd, începe să se poarte în societatea colonizatorilor ca și cum ar fi, într-adevăr, un egal al lor, un egal mai sfios, firește, un egal din cale afară de cuviincios, dar un egal, care îndrăznește să ridice ochii la o albă, o fată tare urîțică și foarte slabă la duh, dar o albă. Cumplită eroare, sîngeroasă eroare, eroare care-l va duce la eșafod.

Splendidă această baladă a lui Jimmy Blacksmith. Patetică sub raportul denunțului social, pornit din oroarea răspîndită de ideea de colonialism. «Fiecare țară, zice autorul referindu-se la realitatea lumii lui, are indienii săi. Cei din Australia se numesc aborigeni. Înaintea colonizării existau 200 000. Azi mai există doar 100».

Calitatea baladei nu se deosebește cu nimic de calitatea unui mare film trimis de o cinematografie cu

Avoriaz'78

Urme pe zăpadă

Cinema

Zilele unui festival se măsoară în filme. De la această regulă nu a făcut excepție nici festivalul filmului fantastic, găzduit la Avoriaz, în mica localitate de sporturi de iarnă, la cota 1800 în Alpii francezi.

Ziua întîi a fost cea a straniei Claude Laure, ultima descoperire a cinematografiei franceze; ziua a doua a fost cea a reîntîlnirii pe ecran cu Julie Christie; ultima zi a stat sub misterul chipului Miei Farrow...

Orele unui festival se măsoară în întîlniri. Pentru cea de a șaptea ediție a festivalului de la Avoriaz, orele unei dimineți au însemnat o conferință de presă cu William Friedkin — autorul unor filme specializate în a inspira teroare ca **Exorcista;** orele prînzului, o întrevedere cu Jeanne Moreau — atît de prietenoasă, atît de surîzătoare; sau cu Jean Birkin — atît de decontractată, atît de familiară; orele serii, un scurt interviu cu Jean-Piere Cassel înainte de a-și lua skiurile și a se lansa într-un ski-lift pentru o coborîre nocturnă pe o pistă luminată agiorno...

Minutele unui festival se măsurau acolo în coasta Alpilor în suișuri fulger în interiorul lifturilor uriașe ce te duceau pe lîngă pereții montani de la o sală de proiecție la alta, de la un vernisaj înapoi la hotel...

Așa au fost zilele, orele, minutele festivalului de la Avoriaz, de la care, iată, în acest ianuarie, au trecut 365 de zile măsurate și ele de atunci încoace pentru cel ce se îndeletnicește cu filmul, în alte zeci și sute de proiecții.

Da! Fie că te afli iarna într-o stațiune de munte sau vara pe vreo croazetă sau în vreo lagună — festivalurile dedicate filmului exploatează intens pitorescul naturii — timpul se măsoară în metri de peliculă, în minute de interviuri. Terenul acestor meciuri dedicate artei, e ușor de delimitat după forfota pestriță a vestimentației, dar și a ideilor oamenilor de cinema veniți din cele patru zări. Veniți cu gusturi și concepții diferite, în dorința confruntărilor, cu speranța cîștigării unor premii sau a lansării unor noi chipuri sau proiecte, pentru ca apoi să se risipească care încotro, fiecare ducînd cu sine o anume imagine din acel tîrg al imaginilor.

Acum, după trecerea unui an, pot spune că pentru mine dreptul la amintire și l-a cîștigat în primul rînd Julie Christie. Trăsăturile ei perfecte, dispuse într-o geometrie atît de aparte, mi-au părut pe ecran mai înăsprite decît le întîlnisem în realitate, cu 14 ani în urmă, cînd actrița, pe atunci neștiută pentru lumea filmului, venise la București cu faimosul ansamblu teatral de la Royal Shakespeare Company. Trăsăturile ei erau mai înăsprite, dar poate nu numai datorită trecerii timpului, cît datorită rolului straniu dintr-un film demn de un congres de «viitorologie-fantastică»: **Generația Proteus.** Era rolul femeii-obiect reluat într-o nouă variantă, cea de obiect nu nu mai din punctul de vedere al partenerului de viață ci mai ales, obiect în «mîinile» unui robot înzestrat cu cortex organic, apt să procreeze și care făcea din ea, tocmai soția inventatorului său, aleasa dorinței sale de a avea un moștenitor și de a intra astfel cu adevărat în rîndul oamenilor! Tensiunea și privirile femeii trăind pentru prima dată experiența violului unui robot, trecînd de la teroarea psihică la cea biologică au aflat în forța dramatică a lui Julie Christie, o expresie angoasată și angoasantă de neuitat.

Generația Proteus a pierdut în fața juriului (hotărîrile sale parc

vaste tradiții și cu peste suta de filme anual. Cu toate acestea cinematografia australiană a lucrat în '77 doar 17 filme iar în viitorul apropiat consideră unul dintre cei mai autorizați reprezentanți ai săi, acest număr trebuie redus la 7, cel mult 8 filme anual, întrucît, estimează acest reprezentant, «plătit ca să știe», televiziunea în culori apărută acum trei ani pe acele meleaguri, dar mai ales șomajul tinerilor între 17 și 25 de ani, apărut pe aceleași meleaguri de mai multă vreme, dar accentuat vertiginos în ultimele sezoane, deci micul ecran și din ce în ce mai marele șomaj nu alcătuiesc — ca să reproduc expresia reprezentantului — «un context foarte favorabil cinefiliei».

Privindu-le, în lumina acestor condiții, precum se vede nu tocmai prietenoase, performanțele cineaștilor australieni ni se par cu atît mai meritorii. Cu atît mai justificat ni se pare și entuziasmul nostru pentru acești cineaști care, după spusele lui Fred Schepisi, autorul **Baladei...** vor să compenseze bugetul mic cu o minte mare. Să sperăm că aceste valori vor fi într-adevăr compensabile...

Ecaterina OPROIU

*

anume luate pentru a fi contestate) în favoarea filmului interpretat de Mia Farrow. **Cercul complet.** Deși trebuie să recunoaștem că Mia Farrow, halucinantă și fantomatică, întoarsă și ea dintr-o călătorie de la capătul altei nopți de tenebre, mișcîndu-se ca o făptură alcătuită dintr-un porțelan prea fin pentru a nu se sparge la orice atingere, Mia Farrow avea și ea acea incandescență hipnotică de sub a cărei forță nu te poți sustrage cu ușurință. Am asistat astfel la o elevată rivalitate a talentului șlefuit cu migală dar și cu o mare dăruire.

Dacă Julie Christie și Mia Farrow au fost vedetele de pe pînză, dintre cele prezente, atenția celor aflați la Avoriaz a fost pînă în cele din urmă reținută de delicata siluetă a stilistului Pierre Cardin. Poet al liniilor, al formelor și al culorilor, el ne-a oferit poate cel mai frumos și semnificativ «film» al festivalului. Cu fulgere multicolore de laser, el a desenat pe pereții înzăpeziți ai Alpilor, imagini-simbol — de la ororile războiului din Vietnam sau foamea din Biafra, la înălțarea cu adevărat fantastică a omului cu primii săi pași pe lună — lansînd în noaptea alpină semnalele tulburatei conștiințe a epocii de azi, către mîine.

Adina DARIAN

Gottwaldov '77

În așteptarea ploii

Cinema

Alena are 12 ani. S-a întors din vacanță prea devreme, cartierul (o oarecare Balta Albă din Praga) este aproape pustiu, iar ceilalți copii nu se vor întoarce decît după prima ploaie.

În așteptare, Alena trăiește filmul lui Karel Kachyna, adică se joacă cu propria ei imaginație. Își închipuie deci că este un om mare. Suspină în fața pozei vecinului, stea a televiziunii (din fericire, stelele televiziunii stau la bloc). Pantofii cu toc și niște uriași ochelari de soare îi dau impresia că pare de 18 ani, atunci cînd taie calea aceluiași vecin, doar-doar îi va atrage atenția. Privește disprețuitoare la băiețelul pistruiat (tot de vreo 12 ani, dar ce copil!) care, martor al scenei, face haz udînd-o cu furtunul. Dușul rece al realității nu este aici o metaforă. Dacă vrea să joace totuși șotron, atunci pe terasa de la etajul XV unde nu o vede nimeni. Nimeni, afară de un vecin care pe aceeași terasă își consumă durerea: a fost părăsit de logodnică. Alena îl ascultă, îl înțelege, deci îi alină măcar un pic suferința. Este fericită cînd soldatul îi cere o poză și deci rupe cu inima ușoară fotografia vedetei de televiziune.

Victorie. Cînd permisia se sfîrșește, îl conduce la gară pe soldat și este luată drept logodnica lui (gara este prost luminată iar comandantul patrulei s-a uitat atent doar la biletul de voie al soldatului.)

Înfrîngere. Logodnica, adevărata logodnică apare în ultimul moment și i se acordă cu ușurință iertarea. Realitatea nu se mai joacă cu Alena și ea se întoarce pe pămînt, înapoi în copilărie.

Băiețelul cu tenișii peticiți care stropește iarba dintre blocuri nu mai pare nici așa de rău, nici așa de mic, iar eroina filmului nu mai este deloc grăbită să fie om mare.

Și cum începe să plouă, Alena este din nou fericită, ca la 12 ani, nu ca la 18.

Leipzig '77

Agronomul

Cinema

Plouă. Noroi. În cîmp, un agronom se ceartă cu cîteva colectiviste care refuză să culeagă roșiile pe trei sferturi putrezite, care le aduc un cîștig prea mic.

«Mă înjurați, mă bateți, dar le culegeți!»

Doamne, ce mai aud urechile agronomului (și ale noastre, căci sîntem acolo). Dar și urechile țărăncilor (și ale noastre, căci...)

«Ladies and gentlemen we are glad to wellcome you...», același agronom, scos ca din cutie, conduce un grup de turiști americani bineînțeles, pe fondul unei livezi însorite. Apoi se ceartă cu un tractorist pentru calitatea brazdei, cu un achizitor pentru prețul ardeiului și brusc, furios, se întoarce spre aparat: «Kristo — zice — n-ai înțeles nimic, de cîte ori mă cert îndrepți aparatul spre mine. Vrei să faci o caricatură? Nu-ți merge. Noi ne certăm toată vara, toată toamna. Iarna ne împăcăm. Dacă ție ți se pare nostim, n-ai decît...» Vine iarna, agronomul petrece cu prietenii lui din sat și spune anecdote care nu sînt ca la «întîlnirea cu umorul», nici ca într-un film documentar, ci ca la o petrecere de iarnă, la țară, la care nu participă nici o echipă de filmare. Dealtfel, totul se întîmplă ca și cum nici un moment nu ar fi fost o echipă de filmare. Secretul? Echipa a fost acolo tot timpul, un an sau mai mult.

Spectatorul profesionist își dă seama că fără ultimele noutăți tehnice, acest film n-ar fi fost posibil. Dealtfel a mai văzut un film din aceeași generație tehnică, cu două zile înainte, **Harlan County** (S.U.A.) (premiul Oscar '76), istorie pasionantă și parionată a unei greve. Echipa a fost acolo, nu în trecere, nu în limitele unui plan calendaristic, ci cît a durat greva minerilor: un an.

Dar revenind la filmul bulgarului Kristo Kovacev și la «Porumbelul lui de aur» — Leipzig 1977 — spectatorul care a văzut poate și chiar a făcut multe filme cu agronomi, este sigur că vede primul film documentar despre un agronom. Și n-o să-l uite.

Doru SEGAL

Isabelle Huppert (Violette Noizière), cel mai nou star al occidentului. Cannes '77 a lansat-o în *Dantelăreasa*. Cannes '78 a încununat-o în sfîrșit

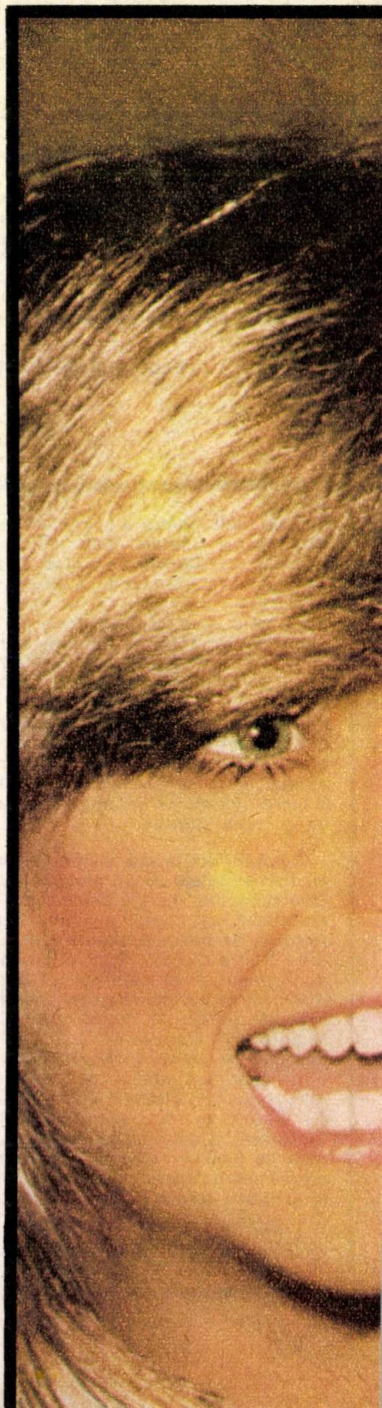
Cannes '78 (II)

Schimbarea la față a vedetei

Cinema

Primele ediții ale festivalurilor postbelice se construiau în jurul unor actori, în special actrițe, mai exact spus vedete. O primă ediție a Cannes-ului avea să fie marcată de prezența Martinei Carol, o alta avea să-și lege gloria de delirul cinefil provocat de o blondă starletă care va deveni mitul femeii-copil si-și va trece în legendă nu gura, ci boticul.

Fauna festivalurilor, ca și cultul vedetei, a suferit — așa cum se știe — puternice, zguduitoare metamorfoze. Ciuruit de rafalele succesive ale neorealiștilor, mari amatori de actori neprofesioniști, ale «furioșilor», mari amatori de anti-staruri, ale noului val care punea în centrul atenției, nu pe actor ci pe autor; căzut în catalepsie în faza de concurență cu televiziunea, starsistemul cunoaște în acest ultim deceniu o reîntoarcere printre cei vii, dar o reîntoarcere — cum am zice noi — pe o altă spirală. Deși a fost pentru o bună bucată de vreme îngropată, nu!, ideea de star n-a murit. Dovada cea mai apropiată au fost avalanșele de euforie și manifestările de cvasi-demență provocate de apariția pe Coasta de Azur a vedetei americane Farah Fawcett. Presa ilustrată din întreaga lume și-a făcut o plăcere jumătate glumeață, jumătate cinică din reproducerea



pe largi spații a ravagiilor adorației. Lumea a văzut o serie de instantanee foarte «picante» ale cvasilinșării tinerei femei, linșare din simpatie, din curiozitate, poate chiar din preaslăvirea frumosului, dar asta n-a împiedicat ca festivalul să însemne un șoc pentru această actriță, care ce-i drept n-a apărut niciodată în vreun film, gloria ei fiind în întregime datorată unui serial TV. Șocul acesta a fost foarte

Și totuși nevoia de star n-a murit. Ea s-a manifestat violent asupra unei actrițe care nu e decît eroina unui serial t.v. Farah Fawcet. Adorația publicului, chiar dacă n-a ucis-o, a trimis-o oricum la psihiatru

Jane Fonda, actrița locomotivă. La Cannes '78, ea a transformat o frivolă conferință de presă într-un miting înfocat

comentat, cu atît mai comentat cu cît Farah Fawcett a fost lansată ca prototipul femeii naturale. Se zice că actrița a învățat cu profesori de psihologie, de mișcare, de dicție, de machiaj, de coafură... etc., să fie naturală, adică nesofisticată și decontractată. Mai ales decontractată. Adoratorii de vedete, vînătorii de autografe, colecționarii de nasturi, funde și meșe ale stelelor, pe scurt fanii, o specie presupusă stinsă, au distrus printr-o simplă busculadă opera de zece ani a impresarilor. Ei au crispat mitul decontractării, ba chiar l-au obligat să se ducă la psihiatru.

Lăsînd la o parte asemenea tîrzii și foarte scurte reșute de idolatrie, nici nostalgia și nici star-sistemul nu mai sînt ce-au fost odată, fapt verificat, într-un mod macabru, desigur, și cu ocazia celui mai sinistru rapt al deceniului: raptul sicriului lui Charlie Chaplin.

Este cît se poate de evident că acei monstruoși profanatori de morminte nu erau deloc la curent cu noile metamorfoze ale acestui numit star-sistem. E clar că informația lor cinefilă s-a oprit la epoca divismului. De aici și pretenția adresată familiei Chaplin, ca să le fie vărsată suma de 600 000 dolari pentru a da înapoi cosciugul celui mai celebru cineast al lumii. Cererea nefiind onorată, cei doi răpitori au scăzut prețul la 600 000 de franci elvețieni, apoi la 500 000, apoi au recurs la alte prețuri, ca să zic așa, mai avantajoase. Inutil. Star-sistemul nu se mai joacă, nici măcar post-mortem, cu cifrele astronomice, iar poliția i-a prins pe sinistrii răpitori tocmai în toiul festivalului. Prilej pentru cinefilie de a-și da mîna cu gastronomia, cofetarii de pe Coasta de Azur confecționînd, ca să celebreze evenimentul, un Chaplin în mărime naturală din pandișpan și ciocolată. Omagiu discutabil, dar omagiu.

Dar, cum ziceam, fauna festivalurilor și-a schimbat și alura și comportamentul. În primul rînd s-au schimbat sau au trebuit să se schimbe vedetele. Coborînd de pe piedestal, dezbrăcîndu-se de odăjdii, renunțînd la vechile și ridicolele ceremoniale ale inaccesibilității, descinzînd din imensele, metalizatele limuzine pe trotuare, ele, vedetele, au căpătat statura umană a omului de pe stradă, un om desigur după care trecătorii întorc capul cu simpatie, dar un om. Un om pe nume Mastroianni care stă la coadă la lift, un om pe nume Dirk Bogarde care la propria lui conferință de presă e oprit de portar fiindcă «n-are legitimație», un om pe nume Ingrid Thulin care face filme, dar crește și găini, dar plivește și fasolea, marea actriță pregătindu-și de pe acum reciclarea în mediul agrar.

Uneori această statură de om obișnuit este depășită și atunci apare o Jane Fonda, femeia-locomotivă, militanta cu surîs serafic care transformă o conferință de presă într-un miting; sau apare o Melina Mercouri, deputată de Pireu explicînd femeilor din sală că, în sfîrșit, trebuie să se facă ceva pentru ele însele. Că, în sfîrșit, trebuie să înceapă să gîndească. Iată tema filmului nostru **Strigăte de femeie** — zice actrița Vă dați seama că ea este o reluare a temei Medeei. Medeea noastră nu ajunge la crimă din gelozie, ci din imposibilitatea de a accepta ideea de trădare. Ea n-a fost înșelată. A fost trădată. Și acum, gîndiți-vă la soțul ei, la înșelător, la regele Iason. Credeți că Iason și-ar fi pierdut mințile de durere dacă cei doi copii uciși ar fi fost fete, iar nu — așa cum zice legenda — băieți? Nu, doamnelor! zice actrița. Dacă Medeea ar fi avut două fete, iar nu doi băieți, tragedia n-ar fi existat.

Bineînțeles, instituția vedetariatului nu s-a stins și aceasta se vede în mod spectaculos, cînd pe arenă este aruncată o fetiță, domnișoara Brooke Shields care a jucat o prostituată de 12 ani, în filmul lui Louis Malle, **Mititica**. Flancată pe de o parte de o mamă impresar-cerber și pe de altă parte de o publicitate care-i prezintă arborele genealogic (mititica descinde prin bunica sa din prințesa Marina Torlonia, adică dintr-o mare familie aristocrată italiană și e, în plus, nepotica prințesei Beatrice de Spania). De pe ultima creangă a acestui arbore, mititica nu pare deloc jenată de rolul său din filmul mai sus menționat și, înconjurată de 200 de gazetari, arată o prezență de spirit mult superioară colegelor ei mai avansate în vîrstă dar nu și în aplomb.

Cît de puternică este încă instituția vedetariatului se vede privindu-l, dar mai ales ascultîndu-l pe celebrul boxer Cassius Clay, actualmente Mohammad Ali care a revenit pe Coasta de Azur ca să-și pregătească lansarea filmului a cărei vedetă și producător este. Declarațiile făcute presei la o recepție dată în onoarea ei, adică a presei, n-au nevoie de prea multe explicații. Mohammad Ali, alias Cassius Clay, zice: «Sînt omul cel mai popular de pe pămînt și rolul meu în film va fi foarte asemănător cu rolul meu din viață. De altfel trebuie să recunoașteți că sînt un actor fabulos, dacă timp de 22 de ani am reușit să fac ca lumea întreagă să mă creadă nebun. Cînd voi apare eu, ei — Robert Redford, Marlon Brando, Clint Eastwood — vor fi la pămînt. Eu o să fiu cel mai mare. O să fiu un Clark Gable negru? Dar în definitiv, cum era Clark Gable, ăsta?»

Nu s-ar putea spune că instituția vedetariatului și-a pierdut umorul. Dar este clar că, dacă uneori se rîde, de cele mai multe ori se rîde albastru, și nu o dată cam strepeziu.

Ecaterina OPROIU

Cannes '78 (III)

Cinema

Festivalul de la Cannes și-a pierdut firescul și intimitatea și în oarecare măsură și voioșia. Municipalitatea nu mai organizează bătăi cu flori. Ea nu mai folosește corpul de majorete, fetele acelea subțiri deghizate în militari cu cizmulițe și fustițe, gimnastele acelea grațioase care defilau prin oraș bătînd toba și sufland în trompetă în pas coregrafic pseudomilităresc. Corpul de majorete a fost înlocuit prin corpul de poliție, multe corpuri de poliție — o parte, o mică parte din ele străjuind Coasta în uniforme negre, cu înalte chipiuri, dirijînd circulația cu mîini înmănușate într-un sclipitor alb — mănuși mușchetare! — dar cea mai mare parte din corp — din corpul de poliție — controlînd intrările, cercetînd legitimațiile, scotocind gențile, blocînd scările de serviciu, traversînd în goană, pe motociclete sau în mari camioane negre (denumite de localnici coșuri de salată) traversînd orașul, plaja, cartierele rezidențiale ca să fie cît mai repede la locul indicat de telefonul anonim, de multele telefoane anonime care anunță o nouă bombă într-un nou colț al orașului. De cele mai multe ori anunțurile sînt false și farse. Farse sinistre. Dar iată că de data asta, de 22 mai 1978 farsa este, cu adevărat, macabră și atunci iată poliția, corpul de poliție, căutînd să descopere — așa cum s-a anunțat la telefon — un pachețel, pachețelul plasat pe scenă, lîngă cortină, legat de cortină, astfel încît la sfîrșitul spectacolului cînd lumea începe să aplaude

Cracovia '78

Cinema

Poate că cea mai puternică impresie a străinului călător prin Cracovia, burg medieval și cetate renascentistă, oraș pecetluind împăcarea arhitectonică dintre un veac dogmatic și unul umanist, este starea de pace. Armurile din castelul stirpei domnești, caii împietriți ai statuilor înzăuate, crenelurile roase de vreme și blazoanele cu halebarde încrucișate, vorbesc despre război ca despre o poveste mult îndepărtată, istorie acoperită de pojghița strălucitoare a legendei. Statornicia turlelor, trăinicia caselor cu ferestre prelungi, ritmul tihnit al pieței invadate de porumbei vizualizează simbolic substantivul «pace», adjectivul «pașnic».

Poate din pricina acestui liniș-

Bomba

— bomba era pusă la filmul cel mai așteptat, la filmul cu cea mai mare afluență de public — deci cînd începe să se tragă cortina, bomba să se declanșeze automat și să producă ceea ce produce îndeobște o astfel de bombă. Morți — zeci de morți și zeci de răniți. Și iată deci poliția, corpul de poliție, care nu mai e corpul de majorete și nici corpul frumosul corp de așa-numite «otese», fete subțiri la propriu și la figurat, îmbrăcate de o prestigioasă casă de mode în rochii de crêpe de Chine imprimat după moda anilor '30, iată deci corpul de poliție luînd într-un — cum să-i zic eu? — «catifelat asalt» o sală în care părea că nu mai intră nici un ac de gămălie. Era sala în care rula, așa cum sugeram mai sus, **O femeie liberă,** filmul lui Mazursky, sala în care se vedeau scene din viața americană de fiecare zi, scene stropite cu whisky, cu bere, cu lacrimi. Iată deci, strecurîndu-se în întuneric, corpul de poliție foșnind încet, prelingîndu-se pe lîngă ziduri, cățărîndu-se cu elasticitate de felină pe scările laterale, iată-l ajungînd la scenă, în timp ce publicul urmărea cu sufletul la gură evoluția unei actrițe, Jill Clayburgh, pentru noi mai puțin cunoscută, o actriță care avea să primească premiul de interpretare feminină al festivalului, o actriță care încheie dramatic o etapă de femeie tericită, pentru că totul pînă acum părea că «îi merge»: bărbatul o iubea, fiica nu lua droguri și-i făcea confidențe, la muncă nimeni n-o sîcîia, decît poate cîțiva colegi care o sîcîiau cu o curte stupidă, dar nici o femeie din lume nu a suferit vreodată din cauză că i se face curte și nici o curte n-a clătinat vreodată vreo casă, dacă însăși casa nu era demolabilă. Iată deci, în timpul proiecției, cînd toată sala era numai ochi și numai urechi, iată corpul, corpul de poliție tîrîndu-se fără zgomot prin spatele ecranului, tiptil, pîș-pîș, un tîrît pe coate, un tîrît comic, un tîrrr cu suspens care i-ar fi putut inspira oricărui cineast din sală filmul unui film. Dar cineaștii, cum spuneam, erau numai ochi și urechi și niciunul din ei, niciunul din noi, nu simțeam vîjîitul marilor, al tragicelor teme care foiau în jur (așa se întîmplă și în viață: mica poveste ne acoperă, ne blochează urechile cu rîsetele, cu scîncetele, cu șoaptele, cu ciripitul ei și n-auzeam nimic în jur). Sala ronțăia bomboane, mesteca gumă și își înșuruba privirile în tablourile, tablourile propriu-zise ale unui New York plin de pictori, mai mult sau mai puțin bărboși — pentru că această așa-zisă femeie liberă, mai bine-zis eliberată, eliberată într-o bună dimineață, fără preaviz, de pe stalul matrimonial, lucrează într-o galerie de artă. Soțul pleacă de acasă, pleacă frumos, adică plîngînd, pleacă sincer, adică «spunîndu-i tot adevărul», povestindu-i cu amănunte «cum s-a întîmplat», cum s-a întîmplat în dimineața aceea cînd a intrat într-un magazin să-și cumpere o cămașă, dar iată în loc de cămașă a văzut «o fată» și a auzit primele note dintr-o nouă simfonie a destinului. Soții se despart și iată foștii galanți de la birou revenind cu mai multă asiduitate pe lîngă femeie, revenind în condiții noi, în condiția în care tînăra femeie și-a pierdut și verva și busola. Iată-i insistînd, iată-i persistînd și iat-o pe ea înfuriindu-se, vociferînd, trîntind ușile, trîntindu-le la început tare, pe urmă mai puțin tare, ba chiar moale, ba nemaitrîntindu-le deloc, astfel că pe ecran se instalează o liniște încordată — și iată-ne revenind din nou la corp, corpurile acelea în uniforme negre bîjbîind pe sub cortină la dreapta, la stînga, lîngă mecanismul de tragere a cortinei și iată, într-adevăr, pachetul despre care vorbea vocea anonimă de la telefon și iată aici intrînd în scenă, în scena de după scenă, cunoscătorii, marii specialiști în depistare, în dezamorsare, în curățirea terenului de exploziv și iată corpul — corpul de polițai — prinzînd pachetul, prinzînd bomba cu toate precauțiile, cu toată știința, cu toată experiența și iată corpul negru retrăgîndu-se din sala obscură la fel de silențios, de coregrafic, de tiptil, și iată din nou imaginea sălii voioase, acaparate de mica, fantezista poveste de pe ecran, considerată infinit mai adevărată decît povestea adevărată de pe ecran, și iată spectacolul continuînd fără tuse în sală, fără o presimțire, fără o privire oblică, în timp ce corpul, nu corpul dezvelit al tinerelor majorete, nu corpul elegant învesmîntat al poliicoaselor otese, ci corpul în uniforme negre, corpul poliției ieșind din sala de spectacol, iată-l ieșind din palatul festivalului flancat, apărat de cordoane. Cordoane care țin piept la alte corpuri, corpuri pestrițe de gură-cască, de curioși, de încurcă-lume care se înghesuie să vadă ce s-a întîmplat, despre ce este vorba. E vorba de Mastroianni, care a venit îmbrăcat în blezăr de catifea verde — «Verde butei»! «Ba nu, verde oliv!» se ceartă două venerabile doamne oxigenate, înmînușate, rujate, rimelate, două doamne cu doi canișI, sau doi canișI cu

O stare de pace

titor decor, dintre sutele de filme văzute cu prilejul festivalului scurtmetrajului de la Cracovia, m-a tulburat cu adevărat unul care vorbea despre pericolul pierderii păcii. Am văzut în filmele proiectate aici imagini ale infernalelor lagăre naziste, ale masacrelor din Vietnam sau ale crimelor săvîrșite în războiul din Spania. Filmul **Reichstag, nu regret nimic** al vest-germanului Ulrich Leinweber nu apelează la acestе terifiante mărturii ale peliculei, dar amintește neliniștitor aceleași vinovății față de omenire. Sînt acuzați cei care nu au învățat nimic din cutremurătoarea lecție a istoriei, cei care după mai bine de trei decenii de la căderea Reichstag-ului încearcă să reînvie teroarea fascistă.

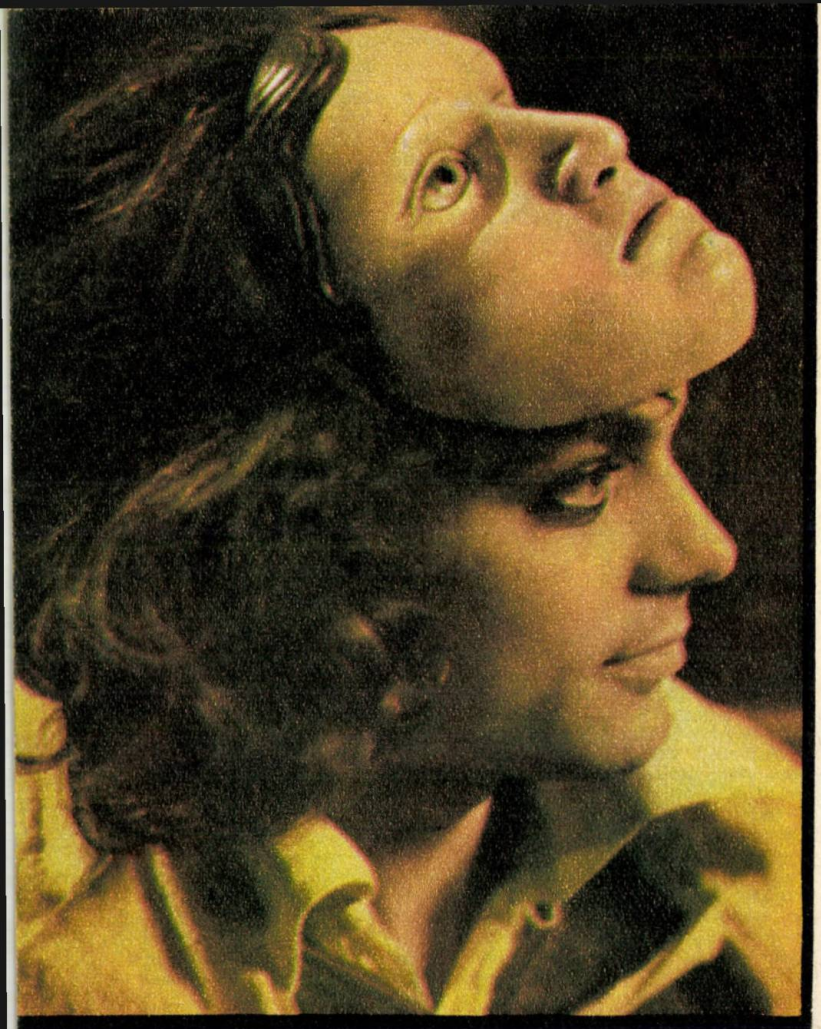
Modestul reportaj în alb-negru nu are nimic din rafinamentul plastic al filmului politic sud-american sau din montajul generator de emoții al școlii sovietice. Impactul asupra spectatorului este însă uluitor, rumoarea plină de mînie și aplauzele spectatorilor din sala în care l-am văzut mi-au confirmat impresiile și încrederea în caracterul angajant al acestui film despre o reuniune neo-fascistă.

În dialog cu reporterul, șeful partidului, domnul Roeder, comunică înspăimîntătoarele idei ale platformei sale politice. Dincolo de demagogicele fraze despre binele patriei și salvarea culturii occidentale, poziția față de trecutul bine știut este îngrijorătoare. «Nu este adevărat că au existat lagăre», declară el cu seninătate. La numai cîțiva kilometri de tihnitul oraș Cracovia se află rămășițele sinistrului lagăr de la Auschwitz, perfecționată fabrică a morții.

Mai sînt în acest film, tablouri de familie cu domnul Roeder înconjurat de copilași blonzi și de straturi cu flori, mai sînt cîțiva domni cu aspect de «cetățeni mai presus de orice bănuială» care vorbesc despre binele omenirii într-un anume fel îngrijorător. Mai sînt și cîțiva polițiști care îi protejează pe domnii cu gînduri înalte, de furia unor compatrioți oripilați la gîndul renașterii «pasului de gîscă». Toate aceste imagini radiografiază alarmant o sinistră renaștere. Un reportaj auster, poate prea «nemțesc», dar plin de tîlcuri grave și de apeluri la solidaritatea conștiințelor contemporanilor.

Poate că nicăieri n-aș fi simțit atît de copleșitor semnalul pericolului războiului ca în acest superb oraș al stării de pace.

Dana DUMA



Culorile Franței ținute sus de *Molière*-ul Arianei Mnouchkine. Patru ore și 5 minute de inteligență cinematografică

două doamne, cum vreți dumneavoastră. Și iată corpul negru făcîndu-și loc prin mulțimea pestriță, traversînd croazeta, coborînd pe plajă, avansînd pe plajă, avansînd și depunînd pachetul în locul cel mai îndepărtat și iată-l retrăgîndu-se în grabă și în ordine și iată-l făcînd vid în jurul pachetului și iată-l numărînd într-o stare de suspens, suspens cinematografic am zice noi, dar aici nu se mai joacă nici un film, aici cerul nu mai e pictat și valurile nu mai vuiesc conform intensității date de inginerul responsabil cu banda sonoră, și iată bomba care nu mai e butaforie, nici efect tehnic, nici produs de pirotehnie cinematografică, iată bomba adevărată necinematografică, o bombă ca-n viață nu ca-n filme, iată bomba acolo, undeva, departe, crăpînd ca un dovleac, împroșcîndu-se în mii de schije, ca într-o foarte reușită scenă filmată au ralenti. Și iată mulțimea de gură-cască împingîndu-se și mai nedumerită și mai surescitată. Un specialist în explozive spune în șoaptă unui civil că pachetul ăsta ar fi omorît cîteva zeci de oameni și ar fi rănit cîteva sute. Publicul de la **O femeie liberă** iese din sală. Nu știe prin ce-a trecut. Iese zumzăind mulțumit. A fost un film amuzant — zice cineva. Un film hazos — zice altcineva. Da! A fost un spectacol nostim. Nostim, dar numai atît.

În fața publicului, mulțimea nu s-a risipit. Spectatorii ieșiți de la **O femeie liberă** întreabă ce se-ntîmplă. Cineva din mulțime zice că i se pare că «a fost o bombă». Două doamne cu doi canișI sau doi canișI cu două doamne încep să rîdă: Voyons, chérie, să fim serioase! N-a fost nici o bombă! A trecut Mastroianni. Avea un blezer verde. Verde-butei, zice una. Te rog să nu mă contrazici — zice cealaltă — era verde-oliv...

Ecaterina OPROIU

Oberhausen '78

Lupta

În afara filmului distins cu Marele Premiu al Festivalului de la Oberhausen și despre care sper să pot scrie altădată (sau o dată!), acum, pentru că este vorba de memorie afectivă, țin să vă povestesc **Lupta** lui Marcel Iankovics (Pannonia Studio), R.P. Ungară. Primul din palmaresul meu afectiv poate și pentru că l-am văzut puțin timp după terminarea filmului **Și...**, cu care chiar dacă aparent nu are nici o legătură, eu i-am simțit un gînd comun și mi-a plăcut pînă la dorința de a-l fi făcut eu.

Deci, **Lupta** lui Marcel Iankovics — un film de desen animat cu două personaje: artistul — un tînăr sculptor și opera sa — un bloc de piatră care, pe măsură ce este cioplită, luînd forma și avîntul artistului, începe la rîndul ei să-l... ajusteze pe acesta. Și pe măsură ce artistul, lovind cu dalta dă expresie gurii, statuia la rîndul ei, tot cu o lovitură de daltă, îl lasă pe artist știrb.

Și tot așa, pînă în final cînd statuia înfățișează un tînăr plin de viață, în timp ce creatorul ei, ajuns un bătrîn slab și încovoiat, zace răpus de propria sa operă cu care parcă ar fi făcut un schimb.

Merita, nu merita? Filmele trebuie văzute, nu povestite și atunci poate că răspunsul la întrebare l-ar da fiecare spectator.

Ada PISTINER

●●● Filmul de autor al regizorului ceh Jiri Hanibal, **O călătorie ciudată**, este povestea întoarcerii unui bărbat matur în locurile natale, prilej al reconsiderării tinereții, al unui bilanț lucid privind întreaga viață. Călătoria în trecut a protagonistului și confruntarea cu prezentul capătă semnificația reîntoarcerii la rădăcini, bucuria de a descoperi că unele aspirații au devenit certitudini. În această «ciudată călătorie» stăruie însăși nostalgia celui care a parcurs deja cea mai frumoasă parte din viață. În rolul principal apare actorul Petr Hron.

●●● Filmele regizoarei Marta Mészaros ne-au obișnuit cu un univers în centrul căruia se află femeia, conștiință frămîntată dar și principiu afectiv. În ultimul său film, **Ca acasă**, protagonistul este însă un bărbat, un tînăr oscilînd între două iubiri. Alegerea partenerei este de fapt echivalentă cu alegerea unui mod de viață. Protagonistul regăsește în femeia iubită vigoarea, puritatea și cinstea lumii satului din care a plecat. Alegerea lui are semnificația întoarcerii acasă. Distribuția a inclus numele unor actori străini: în rolul bărbatului apare Jan Nowicki, iar în cel al fostei iubite, Anna Karina.

Una din reușitele actoricești ale anului: rolul lui John Voight în filmul *Întoarcerea*

O altă revelație actoricească a aceleeași întîlniri cinematografice: Isabelle Huppert

●●● Preocupat constant de filmul-basm, regizorul Boris Rîtarev (**Lampa lui Aladin, Prințesa pe un bob de mazăre**) a realizat o transpunere cinematografică a unuia dintre cele mai vechi povești ruse, **Apa vie**. Avînd-o ca eroină pe Vasilisa cea isteață, acest basm cu peripeții palpitante și cu eroi fantastici se încheie bineînțeles cu binemeritata victorie a binelui. Nu lipsesc din filmul lui Rîtarev cîntecele și dansurile și, după cum promitea regizorul, aluziile la lumea contemporană.

●●● Marlene, o viață de **star** reia astăzi, prin pana lui Charles Higham, biografia unui mit al ecranului. În curînd octogenară ca și Greta Garbo, și tot ca și ea suscitînd mereu interesul, Marlene Dietrich (care-și pregătește ea însăși o biografie menită s-o înfățișeze lumii după ce gloria a trecut și cînd amintirile țin loc de prezent) stă ascunsă în Parisul tuturor gloriilor, cum îl numea cîndva Gertrude Stein, ca să-și reprivească viața și succesele trecute. Charles Higham i-a luat-o înainte cu acest volum intitulat «Marlene, o viață de star», propunîndu-și să înfățișeze de fapt o vedetă în

→

cinerama

Într-o anchetă făcută în rîndul spectatorilor sovietici, Marina Neelova s-a situat printre favoriți

viața de toate zilele începînd cu apariția în Berlinul anilor '20 a acestei fiice de ofițer prusac ce-și propunea pe atunci să devină violonistă, îndreptîndu-se apoi spre teatru, o tînără care nu se sfia să se îmbrace în smoking ca să-și facă apariția la recepții și pînă la acea Marlene îmbrăcată în uniforma de voluntar din timpul celui de al doilea război mondial ca să cînte pentru soldații din Pacific și din Atlantic. Cartea lui Higham caută să redea multiplele fațete ale unei personalități care, după cum afirmă el, era atît de puternică încît nici n-a mai fi cazul să se întrebe cineva și cît de mare actriță a fost la vremea ei de glorie Marlene Dietrich, cartea aceasta a devenit repede un bestseller. Acesta era de fapt și scopul — poate nemărturisit — al unui autor care abordează un subiect cum este acesta, al vieții de toate zilele a unui fost mit.

●●● Hop, uite antropoidul este titlul unei comedii cehe pe care a realizat-o debutantul Milan Muchna. Satirizînd moravurile anacronice ce mai există, filmul demască unele practici de căpătuire, de cîștigare a prosperității prin mijloace necinstite. Realizatorii își propun să amuze spectatorul, dar și să-l oblige să reflecteze la ceea ce trebuie făcut pentru înlăturarea acestor practici.

●●● Povestea unei tinere emigrante în Germania occidentală, Miraj în regia lui Miroslav Hornak, se aseamănă prin tramă și mai ales prin mesaj cu filmul

(Continuare în pag. 176)

În lupta pentru primele locuri ale box-office-ului actorilor americani, Roberd Redford este candidatul cel mai temut

Răspunsul îl dă Larisa Sepitko regizoarea filmului *Ascensiune*

Este regia de film o profesie pentru femei?

Cinema

Viața a soluționat de mult această problemă. În cinematografia mondială abundă exemplele care confirmă și validează dreptul femeilor de a practica această profesie: Agnes Varda, Liliana Cavani, May Zetterling, Marta Mesaros, Iulia Solnțeva, Malvina Urșianu și enumerarea poate continua. Și totuși fiecare nume nou de femeie-regizor pe genericul unui film trezește interes amestecat cu uimire.

Cîtă voință, cît curaj, este necesar ca o femeie să comande corabia atît de complicată și în același timp atît de sensibilă, care poartă numele de film! Nu degeaba Larisa Sepitko este frecvent întrebată dacă nu crede că are ceva prea bărbătesc în felul ei de a fi, întrebare la care ea răspunde de fiecare dată zîmbind, că soțul ei, cunoscutul regizor E. Klimov nu e de această părere. Dar filmele ei **Aripi, Arșița** și **Ascensiune** sînt filme aspre în care se simte parcă o mînă sigură de bărbat, așa cum le-a caracterizat la timpul său Mihail Romm.

Larisa Sepitko și-a ales profesia fără ezitări, înscriindu-se la facultatea de regie de film. Dar și azi, după 15 ani de activitate în cinematografie, ea consideră că învățarea meseriei de regizor nu este niciodată încheiată, amintindu-și totdeauna ceea ce obișnuia Dovjenko să le spună studenților săi: «Nu însușirea unei sume de modalități și procedee înseamnă însușirea acestei grele meserii. Începînd munca la un film nou, este necesar să-ți fie clar, ție, ca regizor, ce anume va spune acest film oamenilor și în ce măsură îi va ajuta să fie mai buni, mai umani». Ultimul ei film **Ascensiune** distins la Festivalul filmului de la Berlinul Occidental, este ecranizarea unei nuvele de V. Bikov și înfățișează psihologia victoriei și a trădării, procesul degradării sufletești a trădătorului și moartea eroului.

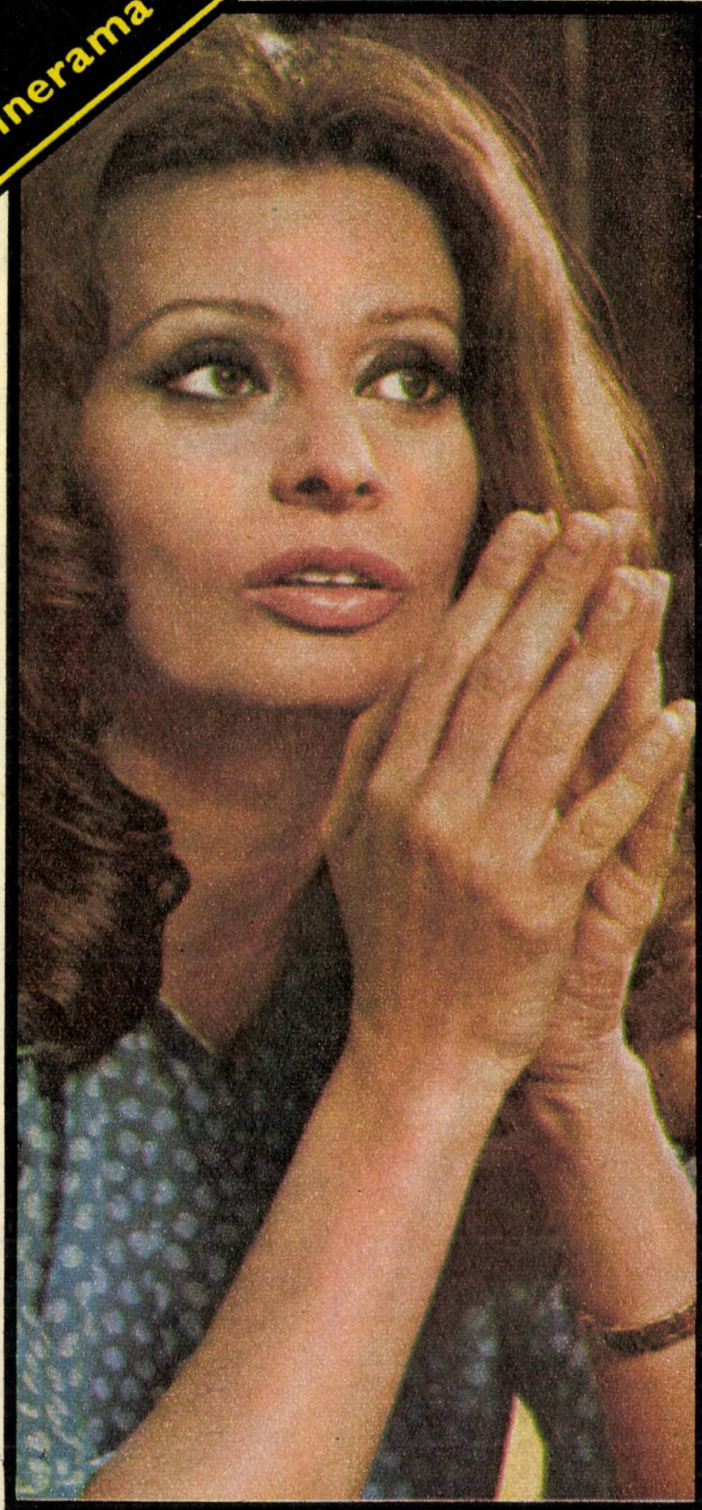
Spectatorii și cronicarii s-au întrebat cum se explică faptul că Larisa Sepitko este atrasă de tema războiului, despre care ea nu are amintiri proprii. Regizoarea a arătat însă că este vorba despre amintiri care aparțin întregului popor, amintirile unei generații, încărcate de valori morale din care se nutresc și cei care au venit mai tîrziu și care fac ca tema războiului să le fie apropiată.

O fericită coincidență a făcut ca Dinara Asanova, al cărui nume e azi binecunoscut în cinematografia sovietică, să debuteze făcînd asistență de regie la filmul Larisei Sepitko **Arșița**, realizat la studioul «Kirghizfilm». Poate tocmai sub impactul caracterului voluntar al Larisei și perfecta stăpînire de sine, Primul ei film **Fără dureri de cap** este o schiță poetică despre copilărie, despre prima dragoste, primele bucurii și dureri. Filmul **Cheia nu este transmisibilă** distins la al X-lea Festival al filmului de la Moscova, ca și cele care i-au urmat, vădesc talentul Asanovei de a surprinde în toată complexitatea sa universul copilăriei, marea ei sensibilitate în investigarea tinerei generații.

Numai Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a făcut posibilă afirmarea furtunoasă a talentelor din cele mai îndepărtate colțuri ale Uniunii Sovietice și «cu acest context — așa cum spunea binecunoscutul decan de vîrstă al regiei de film sovietic, Iosif Heifitz, cristalizarea personalității acestei fiice a Extremului Orient, Dinara Asanova.

Și în felul acesta încă două nume noi de regizori femei s-au afirmat în cinematografie.

Elena AZERNIKOVA



Cu trecerea anilor, Sophia Loren devine tot mai actriță, abandonîndu-și chiar și puținele manifestări vedetiste

românesc **Rătăcire.** Dezamăgirea celor care și-au făcut iluzii în legătură cu viața în societatea de consum apare în implicațiile ei sociale și etice. Întoarcerea eroinei în patrie pune capăt unor demersuri umilitoare pentru un statut profesional și social demn.

●●● Băiatul cu ochi strălucitori este un film de aventuri cu fapte haiducești, răpiri travestiuri și lupte cu spada. Desfășurîndu-se în secolul al XVIII-lea, acțiunea are ca fundal perioada agitată de istorie a Ungariei, cînd hegemonia Austriei era concurată de stăpînirea otomană. Întîmplările vitejești sînt însoțite de numeroase momente comice.

●●● Dușmanii este una din piesele în care Maxim Gorki evoca atmosfera clocotitoare a Rusiei dinaintea Revoluției. În dantelatele «cuiburi de nobili» se nasc conflicte între apărătorii vechilor pravili și intelectualii încrezători în cotitura socială. Prin ferestrele caselor aristocratice pătrunde neliniștitor zgomotul revoltelor proletare, tumultul crescînd al Revoluției. Aceasta este în cîteva cuvinte atmosfera piesei lui Gorki pe care și-a propus să o traducă în termeni cinematografici Rodion Nakhapetov (cunoscut nouă în ipostaza de actor din filmul **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**) În distribuție apar nume celebre ale cinematografului sovietic: Innokenti Smoktunovski, Elena Solovei, Regimantas Adomaitis.

●●● Încercarea este titlul unei epopei cinematografice realizată în colaborare de studiourile «Mosfilm» și «Armeniafilm». Amplă frescă istorică, filmul va evoca momente ale luptelor de eliberare națională duse de popoarele din Transcaucazia care, la începutul secolului al XVIII-lea, s-au ridicat împotriva opresiunii otomane. Regia este semnată de Edmund Keosian.

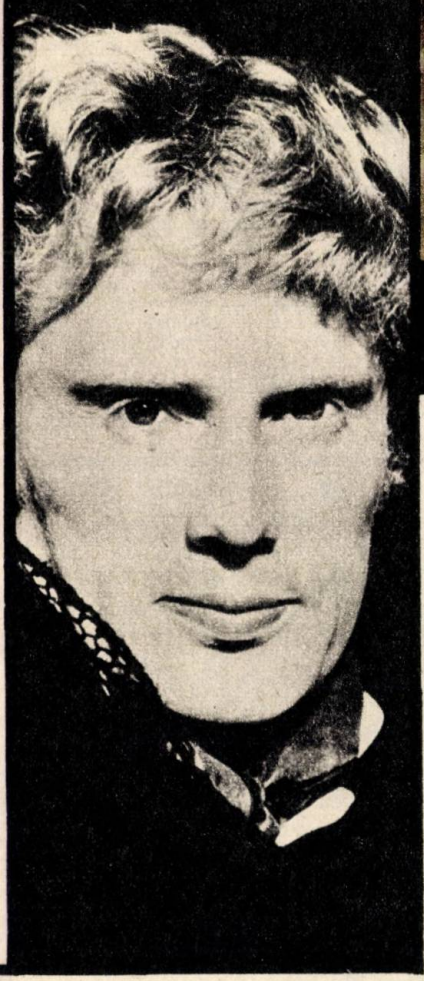
●●● Puțini sînt telespectatorii care nu știu cine este Alla Pugaciova, interpreta unuia din cele mai populare șlagăre ale anului 1976, «Arlechino». Calitățile actoricești ale cîntăreței, demonstrate în concerte și în apariții la televiziune l-au făcut pe regizorul Alexandru Orlov să-i încredințeze rolul principal în filmul **Femeia care cîntă.** Bineînțeles că este vorba de un film muzical.

●●● Un film despre condiția femeii nu implică neapărat tema opțiunii între căsnicie și realizarea profesională. Încercînd să demonstreze acest adevăr, coproducția sovieto-cehoslovacă **Traseul** își propune să analizeze un episod din viața sentimentală a unei femei cu

personalitate. Eroina-medic trăiește o poveste de iubire adolescentină și gravă, care are de înfruntat multe prejudecăți. Interpreta acestui rol este Valentina Șendrikova, care a fost Cordelia în **Regele Lear**, realizat de Grigori Kozințev.

●●● Teatrul este atît de diferit de film — își începe Donald Sutherland autoanaliza carierei într-un interviu. — Pe de o parte, în teatru, seară de seară susții o reprezentație întreagă, te poți dizolva într-o experiență emoțională. Pe de altă parte, dacă vrei în timpul spectacolu-

Daniel Olbrychski a fost invitat de regizorul maghiar Miklos Iancso să joace într-o trilogie pe care o pregătește pe platourile de la Budapesta



Walter Matthaw adresează cititorilor revistei «Cinema» salutări călduroase ori de cîte ori corespondentul nostru îi arată revista sau almanahul anual

lui poți întoarce fața de la public în orice moment. Poți juca așa cum îți convine, ție, mai bine. Sigur că asta ar putea fi o greșală, dar ai posibilitatea ca actor să faci acest lucru. Filmul însă este mult mai rigid și presupune mai multă exactitate. Realizatorul are controlul total al evoluției actorului și orice parte din tine trebuie să fie vizibilă, în orice moment. Cînd ai dori, ca actor, să faci o mișcare sau să te întorci, regizorul îți poate solicita un prim-plan al ochilor tăi. După aceea la montaj, bineînțeles, că lucrurile pot căpăta cu totul altă turnură. De exemplu: poți fi filmat lîngă un copac, stînd acolo și gîndindu-te cam așa: «stau lîngă un copac, e primăvară și este atît de frumos!» După aceea, cînd filmul trece la montaj, poate fi introdus ceva care schimbă sensul scenei; Actorul nu are nici un control în realizarea unui film. Nouă nu ne rămîne decît să ne încredințăm regizorilor și să facem ce ne cer ei. De aceea acord o atît de mare importanță regizorului cu care lucrez».

●●● O serie de depozite dezafectate ale portului New York au căpătat o altă destinație. După lucrări sumare și nu prea costisitoare, ele sînt pe cale să devină studiouri de cinema și mai ales de televiziune.

●●● În vîrstă astăzi de 71 de ani, de două ori laureat al premiului Oscar, actor, regizor, profesor la conservator, interpret shakespearian de mare clasă, Laurence Olivier a făcut de curînd o declarație care i-a lăsat pe mulți dintre admiratorii lui (și sînt într-adevăr mulți aceștia) cam stupefiați: «În realitate — a spus Olivier — un om adult n-ar trebui niciodată să se facă actor

Vîrsta este în mare măsură «o stare sufletească» spune Ginger Rogers (66 ani)

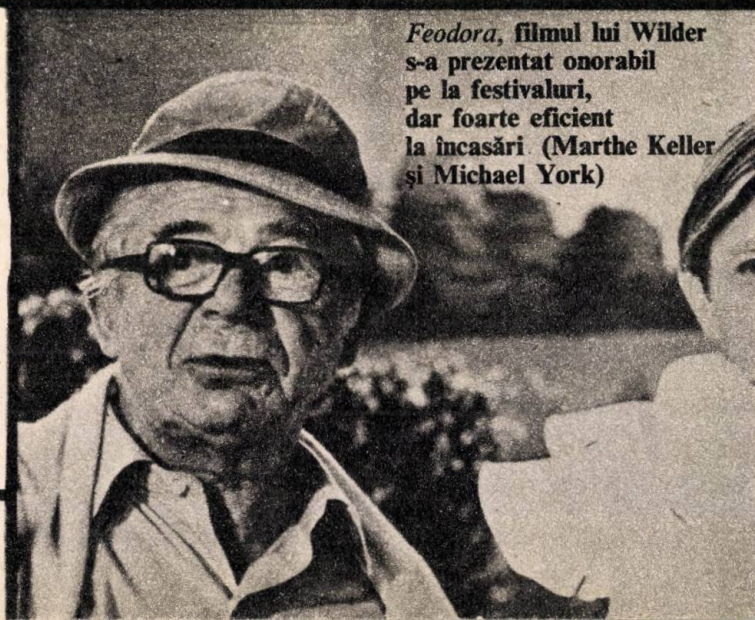
cele mai mari actrițe ale lumii, la ora actuală, Liv Ullmann a făcut o surprinzătoare declarație după premiera ultimului ei film, **Sonată de toamnă,** unde apare alături de Ingrid Bergman și în regia lui Ingmar Bergman: «M-am cam săturat să fiu tristă și gravă în rolurile mele. Aș vrea să pot transmite spectatorului și o stare de fericire și căldură, aș vrea să joc în roluri care să aducă un aer de fantezie, de legendă, amintind de clipele de încîntare ale copilăriei». În **Sonată de toamnă,** realizat de Ingmar Bergman, ea apare în rolul fiicei unei pianiste (Ingrid Bergman) în conflict ireductibil cu mama sa, căreia îi reproșează că a sacrificat totul — viața de familie și preocuparea pentru fiica ei — că s-a lăsat copleșită doar de succes și de vanitatea gloriei. În alt film, care va fi lansat pe piață la începutul anului 1979, **Femeia mării,** o ecranizare după Ibsen, Liv Ullmann va interpreta un personaj deloc mai fericit sau mai dătător de căldură, pentru că eroina ibseniană duce o viață în care trecutul îi amenință clipă de clipă căsătoria. Dar, după încheierea filmărilor la această ecranizare, actrița și-a propus să schimbe capul la compas și în viitoarea stagiune să evolueze pe o scenă de pe Broadway în musicalul **Îmi amintesc de mama,** «Cînd ajungi la o anumită vîrstă — spune ea apropo de viitoarea apariție scenică — nu-ți mai pasă de carieră și începi să prețuiești mai mult contactul cu oamenii. **Îmi amintesc de mama,** îmi va prilejui sper, stabilirea unui asemenea contact, mai direct și mai profund, cu oamenii din sală.

●●● **Căldura** este titlul unei comedii bulgare de actualitate care își propune să satirizeze o

pentru că aceasta nu este o activitate demnă ci doar o formă nesăbuită de exhibiționism».

●●● **Lumea filmului a constituit adesea o temă pasionantă pentru cineaști.** Avînd ca protagonistă o tînără abia ieșită din adolescență, pelicula poloneză, **Probă de fotogenie** își propune să analizeze relația dintre artă și viață într-un mod asemănător cu acela folosit de Wajda în filmul «Totul de vînzare». Faptul de viață apare imediat în imaginea cinematografică, punînd realizatorilor întrebări etice în legătură cu includerea autobiograficului în artă. Regia este semnată de trei nume: Agnieska Holland, Pavel Kedzierski, Jerzy Domaradzki.

●●● **Cotată ca una dintre**



***Feodora*, filmul lui Wilder s-a prezentat onorabil pe la festivaluri, dar foarte eficient la încasări (Marthe Keller și Michael York)**

mentalitate anacronică privind munca. Protagoniștii sînt meseriași care așteaptă bacșiș pentru a-și face datoria. Peripețiile comice includ însă în obiectivul satirei și pe cei care obișnuiesc să dea bacșiș. Regia filmului este semnată de Vladimir Iancev.

●●● Propunîndu-și să investigheze lumea delincvenților tineri, filmul iugoslav Cîinele căruia îi **plăceau trenurile** are ca protagonistă o tînără care rătăcește prin orașele Iugoslaviei în căutarea unei meserii și unui rost în viață. Popasul mai îndelungat la un bilci îi prilejuiește regizorului o pitorească descriere a lumii circului. Personajele tinerilor delincvenți au, în ciuda rătăcirii de moment, dimensiuni de candoare și tandrețe, filmul regizorului Goran Paskalevic evidențiind posibilitatea recuperării lor prin înțelegere și căldură.

●●● Este o moștenire grea să ai un asemenea tată și un asemenea bunic (este vorba despre dramaturgul Eugene O'Neill) — spune fiica cea mare a lui Chaplin — Geraldine — unui gazetar englez care a vizitat-o pe platoul de filmare din Statele Unite unde interpreta unul din rolurile principale din filmul **Adu-ți aminte de numele meu.** Geraldine Chaplin care a căutat întotdeauna să se impună prin propriile ei forțe, a debutat la 8 ani în regia lui Charles Chaplin iar filmul se chema **Luminile rampei.** «Sînt acolo în film trei copii care cască gura la un flașnetar. Este o secvență chiar la începutul filmului. Cei trei copii sînt Michael, sora mea Josie și eu. Iar tata venea pe stradă beat Eu aveam de spus chiar vreo două vorbe iar Josie repeta același lucru. Am primit 50 de dolari pentru asta, Josie la fel iar Michael doar 20, pentru că nu avea de spus nici o vorbă. Mai tîrziu mi-am închipuit că o să-mi vină ușor să apar în film. E drept că m-a ajutat și numele. Numai că, trebuie s-o spun cu toată sinceritatea, nu prea era cine știe ce de capul meu ca actriță. Aș spune chiar că la început eram oribilă».

Geraldine Chaplin a jucat apoi în **Doctor Jivago,** film pe care avea să-l însoțească în mai multe locuri în lume ca să-l prezinte la public dar pe care nu l-a văzut în întregime decît multă vreme după aceea. Cînd s-a întîlnit cu chipul ei de pe ecran, declară că a fost șocată. Criticii afirmă că întreaga carieră a actriței a cunoscut o cotitură în 1967 cînd i s-a oferit să joace în filmul lui Carlos Saura **Peppermind Frappé.** O a doua puternică influență a suferit-o prin Robert Altman, cînd a lucrat cu el la filmul **Nashville** și tot cu el, celălalt film al acestuia, **O nuntă.** «Nimeni nu mi s-a părut că aduce mai mult cu tatăl meu ca Bob Altman — mai spune Geraldine Chaplin. Amîndoi sînt la fel de convinși de geniul lor și au aceeași nerăbdare. Și chiar lipsă de interes pentru filmele altora. La fel de egocentrici dar și generoși.

(Continuare în pag. 184)

«Artiștii» efectelor tehnice sînt puțin cunoscuți de public, dar realizatorii nu se pot dispensa niciodată de ei (mai ales într-o scenă ca cea din filmul *Transamerica Express* — văzut și pe ecranele noastre)

în direct din Hollywood de la Ray Arco

«Îmi face o enormă plăcere să pot prezenta colegilor mei actori recunoașterea calităților lor întruchipată de statueta Oscar» — declară Nathalie Wood

Campionul platourilor

Deși nu toate filmele în care John Wayne a jucat pornesc de la subiecte cu cow-boy, e greu de imaginat totuși că un western adevărat fără John Wayne (care să întruchipeze un cow-boy sau un șerif apărîndu-i pe cei slabi) ar putea să existe. Asta este o credință: un western fără Wayne n-are tot ce-i trebuie.

Ca multe alte celebrități ale filmului, John Wayne n-a avut de gînd, la începuturi, să devină actor. După ce și-a terminat facultatea, la Los Angeles, a intrat ca achizitor de materiale la Studiourile Fox (ce nu se uniseră încă cu grupul 20 th. Century)

După un timp nu prea scurt, a fost descoperit de marele John Ford care l-a distribuit. Iar Raoul Walsh i-a dat și el posibilitatea să se afirme și să devină o stea. A fost deajuns ca să înceapă șirul marilor succese ale westernurilor cu Wayne.

Astăzi, adică în 1978, John Wayne s-a «retras» la Newport Beach — la sud de Los Angeles — ca să «se refacă» (peripețiile lui prin spitale i-au emoționat pe spectatori). El iese la pescuit adesea spunînd că pescuitul îi asigură o «pauză activă». Cînd l-am întrebat care ar fi astăzi pentru el lucrul cel mai important din viață mi-a răspuns cu un zîmbet nu lipsit de nostalgie: «bunăvoința omenească».

Pentru «veteranul» Hollywoodului, John Wayne '78 a fost un «an al încercărilor», dar a biruit și de astă dată

Ca în viață, nu ca în filme

De cîte ori apare în lumea cetății filmului (și Natalie Wood este faimoasă pentru raritatea aparițiilor ei în public și pentru lipsa ei de mondenitate), cercurile presei, ale cineaștilor, și mai ales publicul, consideră aceasta ca pe un eveniment. Natalie Wood este nu numai iubită dar foarte respectată. Unii spun despre ea că este o adevărată instituție, un fel de permanență a cetății filmului.

Puțină lume știe totuși că pentru Natalie Wood pe pe primul plan se situează viața de familie, lectura, și urmărirea atentă a vieții sociale. Pentru Natalie Wood studiul unui rol se face într-o anumită atmosferă care cuprinde toate cele de mai sus. «Nu poți interpreta personaje ale lumii în care trăiești fără să le cunoști pînă în cele din urmă reacția sufletească și spirituală a lor. Și lumea noastră nu ajungi s-o poți cunoaște — dacă ajungi vreodată s-o cunoști — decît dacă o privești dinlăuntrul ei, decît dacă faci corp comun cu ea».

Un anti-regizor

Despre numele lui se vorbește foarte mult dar în lumea Hollywoodului James Caan este încă privit cu oarecare neîncredere. Se spune despre el că este «tînărul veteran» al ecranului. Cel care i-au urmărit ascensiunea afirmă că respectul de care se bucură astăzi (bineînțeles în fața celor care nu apucă să-și mărturisească o oarecare neîncredere) este datorat versatilității lui dramatice demonstrate în **Nașul** și în ultimul film al lui Lelouch **Alt bărbat, altă femeie** alături de Geneviève Bujold.

Și totuși James Caan se plînge. «Din păcate, într-un film, noi interpreții nu avem niciun control asupra imaginii finale a personajului pe care-l interpretăm». Această stare de fapt l-a făcut pe James Caan să dorească arzător să-și încerce puterile ca regizor «măcar odată ca să-mi dau seama ce sînt în stare eu însumi. Adică să încerc, cu toată modestia, să acord importanța primă unui caracter pus într-o situație dramatică și urmărit din punctul de vedere al evoluției actoricești. Cel mai bine mă simt atunci cînd lucrez cu acei regizori care nu simt nevoia să se arate pe platou nici dictatoriali și nici infatuați».

«Un alt bărbat, o altă femeie», aceeași temă tratată de Lelouch cu alți actori: Geneviève Bujold și James Caan

Un nou Valentino

Despre John Travolta s-a vorbit cel mai insistent în acest an și nu numai la Hollywood ci și în toată America. Cum s-ar spune el este actorul Americii 1978. Unii susțin chiar că ar fi un nou Valentino, probabil din cauza ascendentului italian.

Travolta nu se grăbește să-și teoretizeze succesul. Ar fi și prea devreme. Nu se avîntă în interviuri temerare. Ar fi și periculos. Își cultivă în schimb misterul pavoazat cu un zîmbet foarte fotogenic și o «rezervă» foarte puțin rezervată.

În această toamnă a fost invitat în Franța — și a făcut astfel prima lui călătorie, «ca star» în Europa. Ca oaspete de onoare al Festivalului filmului american de la Deauville, el s-a aflat, bineînțeles, în centrul atenției. Fotografii l-au urmărit, reporterii s-au dat de ceasul morții să-și asigure interviuri în exclusivitate, publicul s-a lăsat antrenat de febra festivalieră, cu vedete de ultimă oră ale filmului de peste ocean. Dar Travolta s-a dovedit destul de timid și de reticent în fața asaltului fanni-lor.

Cea mai spectaculoasă ascensiune a anului 1978: John Travolta, actor de musichall

Unul dintre realizatorii americani, căruia actorii îi spun «profesorul», arătîndu-se fericiți să poată lucra cu el — John Cassavetes — îl felicită pe laureatul Winkler împreună cu Marisa Berenson și Elisabeta Stack

Regizorul-actor

De cîte ori se anunță un film de John Cassavetes se anunță de fapt un eveniment. Mai ales pentru lumea actoricească. Și asta în special pentru că John Cassavetes este — așa cum ar dori James Caan — un regizor ideal: preocupat de caractere, adică de creația actoricească și, aparent, doar după aceea de viziunea regizorală în privința story-ului. Dar ceea ce se știe mai puțin în public, dar o știu foarte bine actorii, John Cassavetes (el însuși și actor) are preferințe actoricești și o extraordinară vigoare în acceptarea noilor colaboratori-interpreți. Nu orice actor ar putea lucra cu el, pentru că îi lasă actorului pe umeri o grea povară: îi indică (uneori vag) traiectoria întîmplărilor dramatice, dar îi lasă un vast cîmp pentru sondajul de caracter, pentru capacitatea actoricească de investigare psihică, de improvizație, de sondaj psiho-dramatic. «Pentru mine — obișnuiește să spună Cassavetes — un actor cu adevărat actor, este doar acela care nu «recită» replici ci se pricepe să imagineze situații în care caracterul se dezvoltă și se demonstrează».

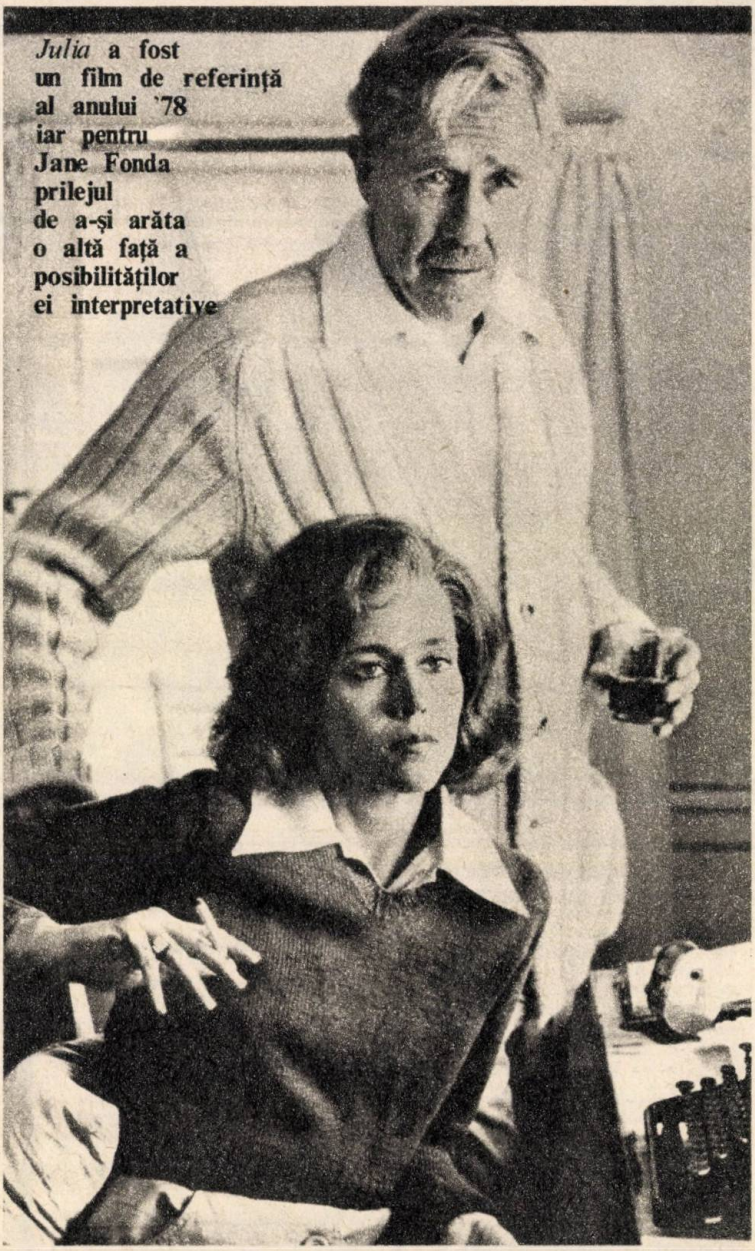
De la *Fluturii sînt liberi* la *Sugerland Express*, Goldie Hawn a parcurs e etapă esențială în afirmarea talentului ei

Un fluture auriu

Hollywoodienii au o slăbiciune pentru Goldie Hawn care în viața de toate zilele pare că poartă ceva din toate personajele pe care le-a făcut cunoscute pînă acum — de la tînăra cu aer hippie din **Fluturii sînt liberi** pînă la tînăra «angry» din **Sugerland Express**. Se miră cineva cînd o zărește pe la diversele «awards-uri», adică decernări de premii sau distincții, că stă retrasă, parcă timidă și emoționată și fără niciun aer de vedetă? Se miră cineva cînd o vede că se retrage într-un colț unde crede ea că n-o vede prea multă lume dar pînă la urmă e văzută de toți?

Goldie Hawn este un personaj al cetății filmului și în special este tot ce poate fi mai **altceva** decît își închipuie lumea că poate fi o tînără actriță cunoscută pe tot globul, care **atunci** cînd apare pe ecran **schimbă** ordinea în box-office **iar cînd** apare în manifestările oficiale nu reușește **să se piardă** printre anonimi.

Goldie Hawn este o antivedetă **mai** cunoscută decît multe vedete.



Julia a fost un film de referință al anului '78 iar pentru Jane Fonda prilejul de a-și arăta o altă față a posibilităților ei interpretative

O decepție nu e decît o decepție

Oarecum dezamăgită că **Julia** n-a primit răsplata la care se aștepta, Jane Fonda a rămas o actriță de nădejde.

Anul acesta familia Fonda a sărbătorit de fapt pe întemeietor, pe Henry (septuagenarul, cum i se spune acum în cetate). O fotografie foarte solemnă îi înfățișează pe toți purtătorii numelui Fonda (Henry, Jane și Peter), alături de colaterali și generația care vine. Deocamdată niciunul din urmași — nepoții lui Henry — n-a ajuns la vîrsta de zece ani, dar și părinții și bunicul așteaptă foarte încrezători ca numele Fonda să sune și în viitorul cinematograf la fel de sonor.

Pe platourile sovietice unul din filmele anului a fost *Părintele Serghei* în care apare Serghei Bondarciuk

(Urmare din pag. 179)

la fel de nesiguri pe ei în fața publicului. Tata era în stare să-i arate grădinarului **Goana după aur** și să facă o adevărată criză de nervi dacă ceva nu i-ar fi plăcut acestuia. În schimb, **Bob Altman** cînd proiectează un film pentru cîțiva dintre amicii lui nici nu se uită la ecran ci numai la reacțiile spectatorilor. Tata nu se uita decît la ecran».

●●● În seria filmelor ce evocă ororile războiului nazist se înscrie și **Vreau să vă văd** în regia lui Walter Plate, dedicat unui erou al luptei antifasciste, **Fritz Smenchel**. Este vorba de un țăran german care s-a refugiat în Uniunea Sovietică și a fost executat de fasciști la Minsk, în 1944. Filmările au loc în studiourile din R.D.G.

●●● Regizorul suedez Bo Widerberg turnează în studioul de filme de la München, ecranizarea romanului lui Knut Hamsun, «Viktoria». Într-o conferință de presă ținută cu ocazia începerii filmărilor, Widerberg a ținut să sublinieze că «orice încercare de a transpune pe peliculă literatura lui Hamsun este un examen deosebit de dificil, în primul rînd pentru scenarist și apoi pentru regizor, pentru că, dacă filmul nu reușește să redea toată densitatea observației umane a autorului, el devine o parodie».

●●● Cîștigătoare a premiului de interpretare feminină la ultima ediție a Festivalului filmului de la Teheran, pentru rolul din **Vremea bărbaților**, Marina Dimitrova este protagonista unui film bulgar de actualitate, **Fii binecuvîntată** (regia Alexandru Obreșov). Problema delicată a mamelor celibatare este tratată aici în dorința de a-i surprinde cele mai semnificative implicații sociale și morale.

●●● Premiat la Festivalul internațional al filmului de scurt metraj de la Cracovia, filmul iugoslav de animație **Tarzan** (regia Zoran Cakulević) ilustrează strălucit tendințele de ultimă oră ale animației iugoslave: preferința pentru stilul parodic, laconismul și tușa caricaturală. Scurta poveste a lui Tarzan cel grăbit care se îndrăgostește de coama blondă a leului nu este o glumă candidă ci o alegorie plină de tîlc.

●●● O comedie apocaliptică a fost calificat-o unii dintre cei care au asistat pe platourile Cinecittà, la turnările filmului **Ambuteiajul** al regizorului italian Luigi Comencini, al cărui mai vechi **Casanova** a cunoscut în 1978 o surprinzătoare afirmare, o revenire pe ecrane după ce într-o primă rundă trecuse destul de neobservat. Adus pe ecrane în mai multe țări europene, ca o replică a lui **Casanova** al lui Fellini, filmul lui Comencini a fost privit cu alți ochi, i s-au dezvăluit profunzimi ignorate cu ani în urmă. Pe scurt, concurența nu l-a strivit ci l-a repețuit). «Pe platourile de la Cinecittà — relatează un corespondent — care par acum părăsite, doar un film, **Ambuteiajul**, se află în lucru. În rest, totul e pustiu. Cartonul decorurilor lui Fellini putrezește. Doar Luigi Comencini căruia i s-au construit o bucată de autostradă de un kilometru lungime și care șerpuiește printre cimitire de automobile, trage secvență după secvență. Automobilele, vreo 200 la număr, sînt înghesuite pe autostradă. Blocate, intrate unele în altele și nimic nu pare să le mai urnească din loc. În această situație, după ce trece disperarea, după ce o fărîmă de speranță se înfiripă

lumea prinsă în Ambuteiaj începe să se organizeze ca să facă față situației. Aventura aceasta (în realitate aproape cotidiană) vrea s-o povestească Comencini cu o lipsă de menajamente și chiar cu o cruzime despre care Roberto Rossellini obișnuia să spună că este la fel de romană ca și Coliseumul. Personajele pe care Comencini le aduce în prim plan sînt toate egoiste, stupide și de o cupiditate fără margini. Singura idilă ce se leagă în răstimpul ambuteiajului se transformă într-o baie de sînge. Toate celelalte personaje ale povestirii, fie că rămîn în mașinile lor blocate, fie că încearcă să se salveze părăsindu-le, parcă se supun unei idei fixe: cum să profite de situație ca să înșele și să-i umilească pe cei din jur. O vedetă în Rolls Royce (Marcello Mastroianni) seduce nevasta (Stefania Sandrelli) celui mai bun prieten al său la dejunul căruia tocmai era invitat. Un profesor libidinos de felul lui (Ugo Tognazzi) face același lucru cu soția celui mai bun prieten al său. Un șofer de taxi lasă aparatul de taxare să-și urmeze absurdul lui cronometraj și-și alungă clienta după ce i-a luat tot ce avea asupra ei. O familie de napolitani ce pare pogorîtă din Infern, înghesuită într-un Fiat, face prăpăd în jurul ei. Nici urmă de milă la cineva, nici urmă de înțelegere sau de solidaritate umană în aceste clipe de mare încercare. Comencini explică scurt tîlcul filmului său: «Purtarea oamenilor de la noi e din ce în ce mai absurdă iar vinovată de toate nenorocirile de astăzi nu este decît ignoranța».

●●● **Călciiul lui Ahile** se intitulează filmul produs de studiourile din R.D.G. în regia lui Rolf Lozansky. Filmul ilustrează evoluția unei tinere gimnaste spre performanță. Secvențele vieții sale personale vorbesc despre renunțările la care sînt obligați sportivii, dar momentul încununării eforturilor devine un elogiu al frumuseții sportului.

●●● **Destinul protagonistului filmului «Soimul care dansează»** ilustrează eșecul celor care își smulg rădăcinile și uită percepțele morale ale locului natal. Plecînd din lumea satului, personajul central al acestui film se angajează într-o luptă acerbă pentru reușita socială, negîndu-și pentru aceasta obîrșia. Tîrzia încercare de întoarcere acasă se soldează și ea cu un eșec. În rolurile principale apar actorii polonezi Michal Toporny și Beata Tyeszkiewicz.

Dominique Sanda a jucat în America și de acolo a plecat direct în Iran unde apare în filmul *Utopia*, a cărui premieră a avut loc în '78

Între cei zece actori din top-ul italian, Ornella Mutti a apărut în '78 pentru prima dată

«Enorm am învățat de la Visconti — mărturisește Agostina Belli (aici cu Jean Claude Brialy). În primul rînd, arta de a asculta ce spune realizatorul».

●●● În filmul «Un dușman al poporului», adaptare cinematografică după Ibsen, Steve Mc Queen își face apariția pe platouri după o absență care dăduse naștere la tot felul de zvonuri și interpretări, afirmîndu-se printre altele, că ar fi pierdut pentru film. Totuși — după cum afirmă reporterii de pe platourile unde lucrează în prezent — Steve Mc Queen apare întinerit și cu o mare poftă de lucru și mai ales cu o dorință declarată de a recupera timpul pierdut. «Am avut o șansă imensă — spune el — să-mi fac reintrarea cu un scenariu ce pornește de la Ibsen. Faptul acesta mă obligă să gîndesc mult, pas cu pas, fiecare gest, fiecare idee cărela trebuie să-i dau expresie artistică. Și a gîndi este cea mai sfîntă disciplină, nu numai pentru artă dar pentru viață în genere».

●●● Într-o discuție care a avut loc în cadrul festivalului de la San Sebastian, în toamna aceasta, regizorul italian Luigi Comencini s-a arătat contrariat de situația cinematografului din țara sa. «În primul rînd — a afirmat el — în afara cîtorva filme despre care se poate vorbi și care au incontestabil calități artistice și o valoare estetică, covîrșitoarea majoritate a peliculelor produse nu au nimic comun cu arta, nu aspiră la un ideal artistic, ci doar la încasări realizate în rețeaua de periferie. De aceea stagiunea care a început este — după opinia mea — decisivă, căci ne va arăta ce filme mai sînt posibile în Italia de astăzi. Unii caută să se orienteze după modelul altor cinematografii și altor factori sociali, inclusiv cei ce se ocupă de distribuirea filmelor pe ecrane. În realitate — a adăugat cineastul italian — noi sîntem anacronici în primul rînd pentru că exploatăm săli prea mari, care nu mai pot fi umplute cu spectatori, săli care, pe de altă parte, nu convin oricărui gen de filme. Un film, care ar necesita o sală mai mică dar este prezentat într-un hangar, este — după cum știe toată lumea — dezavantajat prin însăși priza pe care ar trebui să o aibă la publicul său. Într-o sală imensă cu șiruri de scaune neocupate se poate trage ușor și fals concluzia că acel film «nu atrage». Diversitatea de gen — a mai afirmat regizorul Comencini — cere și o diversitate a mijloacelor de difuzare. Este o lege a difuzării moderne a filmului».

Angelika Domröse preferă roluri în filme de actualitate... «Îmi sînt aproape oamenii lîngă care trăiesc» spune actrița din R.D.G.

O actriță căreia numele i-a fost la început un handicap: Geraldine Chaplin

Anul '78 a cunoscut cel puțin un cuplu inedit: Claudia Cardinale — Kojak

●●● Filme pentru 1979 în curs de realizare pe platourile italiene: frații Taviani, foarte solicitați în ultimul timp, au început în cursul lunii octombrie filmările la **Grimm;** Salvatore Sanpieri lucra intens la sfîrșitul anului la un scenariu scris de el însuși și intitulat **Ernesto;** Franco Brusati și-a programat premiera filmului său **Să uiți Veneția** în ianuarie '79. Filmul său o are ca interpretă pe Mariangela Melato; regizorul Giuliano Montaldo va oferi ecranelor italiene, în primul trimestru al anului, filmul său intitulat **Jocul,** cu Nino Manfredi în rolul principal, în timp ce Marcello Mastroianni a început la sfîrșitul anului '78 filmările la **Necunoscutul:** regizorul Marco Bellocchio și-a anunțat și el pentru sfîrșitul anului '79, un film intitulat **Saltul în gol.**

●●● Lucrînd la New York la dublarea în engleză a «Sonatei de toamnă» a lui Ingmar Bergman, interpreta acestuia, cealaltă Bergman, Ingrid, care aștepta o asemenea colaborare de vreo 12 ani, a fost întrebată ce părere are despre felul cum se colaborează cu regizorul suedez. «Să lucrezi cu Ingmar Bergman înseamnă în primul rînd îndelungi repetiții pe text, ca în teatru. Apoi intervine izolarea pe platoul de filmare, unde intră în total cam 15 oameni, actori și tehnicieni. Nici un străin nu poate pătrunde în această citadelă. Munca desfășurată aici este foarte intensă și foarte concentrată, o muncă intimă, teribilă. Ingmar Bergman plînge cînd plîngi și tu, rîde — dar asta se întîmplă mai rar — cînd rîzi și tu. Citește în ochii interpreților dacă sînt, cum se spune, «pe față» sau puțin alături. În fiecare zi la ora 16, totul se oprește. Și așa, timp de șase săptămîni totul merge ca un ceasornic».

«Contrar celor ce se spun și se cred — adaugă Ingrid Bergman — sub îndrumarea lui Ingmar, actorul nu caută altceva decît să-i facă plăcere acestuia. După asemenea ședințe de veritabilă psihanaliză, este de prisos să-i mai ceri regizorului să vezi ce s-a filmat, adică rezultatul acestei munci, așa cum a fost înregistrat el de peliculă. N-ai să vezi filmul decît atunci cînd va fi gata. Și va fi o mare uimire. Eu care de-a lungul carierei mele am discutat cîte o scenă cu regizori dintre cei mai mari, criticînd ba una, ba alta, de data asta am acceptat totul,

→

Natalia Fateeva — mereu o preferată a spectatorilor sovietici, dar nu numai a lor

pentru că rămîneam mereu uimită și plină de admirație și entuziastă, covîrșită de tot. Uneori mă găseam chiar dezavantajată și țin minte că i-am spus o dată că, atunci cînd filmul se va vedea, nici o actriță n-o să mai accepte să folosească machieuza lui Bergman. Mi-a răspuns că știe treaba asta, și că probabil că machieuza va fi someră, în timp ce noi vom recolta Oscar-uri. «Draga mea Ingrid — a adăugat el — mulțumită mie ai să-ți pierzi toți vechii admiratori pe care-i duci după tine de cînd ți-ai făcut apariția la Hollywood și ai să cîștigi acum alții mai tineri. Acuzîndu-ți trăsăturile, îți reînnoiesc stocul de admiratori».

●●● După 92 de filme și 43 de ani de carieră artistică, Henry Fonda a fost, în sfîrșit, sărbătorit de American Film Institute. Se știe că lui Fonda nu i s-a decernat nici un Oscar, și nici măcar nu s-a aflat vreodată pe lista aspiranților. Cu ocazia acestei sărbătoriri, marea bucurie a actorului a fost, după cum mărturisește, să fie împreună cu copiii lui, cu întreaga familie — Jane cu soțul ei, fiul său Peter și nepoții. «A fost într-adevăr o mare bucurie, aș spune chiar principala bucurie — a ținut să accentueze Henry Fonda. Privind în urmă, mă mîndresc cu cîteva din filmele în care am jucat și care sînt considerate astăzi clasice: **Poteca pinului singuratic, Fructele miniei, Jesse James, 12 oameni furioși** — ar fi doar cîteva. Un singur rol mi-aș mai fi dorit cu tărie, pe acela din «Cui îi este frică de Virginia Woolf?». I-a fost încredințat însă lui Richard Burton. Mă mîngîi cu gîndul că poate într-o zi, tot o să-l realizez, dar pe o scenă teatrală».

●●● Unul dintre cei mai apreciați dar și mai discutați regizori englezi, Ken Russell, a realizat de curînd un film inspirat de un poem al lui Coleridge despre un bătrîn marinar. Poemul a fost punctul de pornire al fanteziei lui Russell care, cu această ocazie, a ținut să-și reafirme concepția despre arta cinematografică: «Filmul înseamnă în primul rînd imagine, coregrafie și mai puțin cuvinte plasate pe un fond fotografic. Îți aduci aminte de un film bun după acuitatea imaginii pe care o are și nu după elocința dialogului său. Filmul, cred eu, este un ecou al gîndirii. El este cu atît mai aluziv și eliptic, cu cît gîndirea ce stă la baza lui este mai amplă. Din păcate, o mare parte din filmele de astăzi sînt încă dominate de fotografia de tip Victorian, de preocuparea de a fi literare și, bineînțeles, de limitările comerciale».

●●● Un album muzical de acum un deceniu al faimoasei formații Beatles servește de scenariu unui film muzical intitulat (după titlul albumului) **Formația clubului sergentul Pepper al sufletelor însingurate.** Dar deși sursa inspiratoare ar fi în sine un punct de atracție, în film nu apare niciunul din membrii grupului Beatles de odinioară. În locul acestuia, evoluează o altă formație Bee Gees. Se afirmă că, dat fiind stilul diferit de a cînta al nu mai puțin faimoșilor Bee Gees, «familiarele melodii ale lui Lenon și McCartney sună acum în mod deosebit. Dar tinerii care au astăzi 16 ani aveau doar cinci, cînd Beatles-ii realizau albumul «Sergentul Pepper» așa încît pentru ei, filmul conținînd muzica Beatles-ilor în execuția Bee Gees-ilor, va fi — susțin realizatorii — o revelație».

●●● Într-o regiune cu o climă greu de suportat, în sudul Africii, Burt Lancaster și Peter O'Toole au petrecut cîteva săptămîni pe platoul de filmare, dar nu fără peripeții. Tribul Zulu a pus la dispoziție unsprezece mii de figuranți în vederea unei scene de luptă, pentru care au fost înarmați cu lăncii de cauciuc. Dar figuranții nu și-au putut stăpîni rîsul în fața surogatelor de

lăncii și nici n-au vrut să filmeze pînă nu li s-au procurat unsprezece mii de lancii adevărate, după care, împreună cu cei doi mari actori, bătălia a „ieșit de minune".

● **Regizorul filmului «Duelistii»** — Ridley Scott pregătește pentru 1979 un film științifico-fantastic (mai puțin totuși științific, dar după toate aparențele foarte fantastic). Filmul se va numi **Strania făptură** — va fi vorba de un fel de monstru de peste doi metri înălțime, cu toate datele unui extraterestru, despre care realizatorul spune că este «un carnivor intergalactic». Drum liber deci pentru orice aventură imaginară pe care arsenalul de trucaje al studiourilor de la Shepperton o va servi cum nu se poate mai bine. Tom Skerrit, Veronica Cartwright, John Hurt sînt cîțiva dintre interpreții acestei producții care vrea să mai prindă ultimele rezonanțe ale valului de filme ce vor să-i înspăimînte pe pămînteni cu extrapămînteni.

● **Într-o analiză despre comedie și satiră în filmul bulgar**, din ultimii ani, criticul Peter Petrov scrie între altele: «Ultimul deceniu a marcat o afirmare a comicului în cinematograful bulgar. Dar s-a părăsit domeniul așa-zisei «comedii pure» pentru a descoperi comicul în toate celelalte genuri. Este un fenomen din ce în ce mai clar, potrivit căruia amestecul categoriilor estetice și al structurilor de gen, întrepătrunderea lor și în special prezența comicului în operele considerate serioase, dă o nouă imagine despre conflictul dramatic. Acest proces constituie reflectarea diferențierilor și a unei sporite complexități a însăși structurii societății. Pe de altă parte, el se dovedește a fi rezultatul unei democratizări mereu mai mari a vieții sociale și politice care se traduce printr-o dezvoltare a spiritului critic (în cazul de față el împrumutînd aspectul comicului) care își găsește adeziunea la marele public. Nu trebuie neglijată nici contribuția adusă de creșterea măiestriei cineaștilor care permite o exploatare mai adîncă a resurselor realismului socialist. Comicul, din punct de vedere al categoriei estetice este legat în mod dialectic de sistemul social. Evoluția oricărei societăți constituie un proces dinamic, componentele sale diferind într-un mod nesincronic, în timp și în spațiu. Într-un mecanism social ce funcționează corect, se ajunge la o «egalizare» a nivelurilor sub acțiunea contrariilor.

(Continuare în pag. 190)

Hanoi '78

Imagini de după război

Cînd vii la Hanoi din cealaltă parte a globului și stai zeci de ore-lumină într-o sală de proiecție (care, ți se spune, a găzduit din vremea războiului, ca, de altfel, întreg sediul instituției gazdă, Fafim, piloții americani căzuți prizonieri), nu poți scăpa de obsesia unei întrebări. O întrebare, de fapt, extrem de importantă pentru orice cinematografie națională, dar parcă și mai acuzată în cadrul unei țări care a înfruntat cu atîta eroism vicisitudinile istoriei, ale cîtorva decenii de război și care trăiește azi o nouă și importantă etapă, de reunificare și reconstrucție. Întrebarea este: în ce măsură mile de metri de peliculă pe care îi vezi (și am văzut peste 35 de lungmetraje, documentare și filme de animație realizate în ultimii doi-trei ani) oferă privirii ceea ce ai fi putut înregistra pe viu, ceea ce ai fi putut pătrunde traversînd Republica Socialistă Vietnam de la Hanoi la Ho Și Min (Saigon), trecînd prin Haifong și Hue, traversînd Platourile Centrale și intrînd în Delta Mekongului. Și nu e vorba, desigur, atît de luxurianța peisajului, dominat de mulțimea oglinzilor de apă, de roșul lutului și verdele intens al vegetației tropicale, de fantastica explozie vitală a naturii, ci de geografia, de peisajul uman; de capacitatea filmului de a comunica permanența aspirațiilor de independență și libertate ale poporului vietnamez, suflul revoluționar care îi animă pe oameni, probele de foc prin care au trecut: angajarea lor în edificarea unei vieți mai fericite.

Cinematografia vietnameză trece, după opinia mea, cu succes examenul confruntării cu viața, cu realitățile naționale, cu actualitatea. Filmele văzute (produse deocamdată într-un ritm de 13-14 lung-metraje pe an) oferă un tablou concludent al orientărilor stilistice, al valorilor artistice și reușitelor tehnice la care se ridică cineaștii vietnamezi, dar mai ales un edificator argument pentru maturitatea preocupărilor lor politice, sociale și etice. Preocupări în care regizorii află un ajutor prețios în actorii vietnamezi: bărbați expresivi, dar mai ales femei de o gingășie și frumusețe rare, al căror joc delicat îmbinînd realismul cu vechi canoane ale expresivității asiatice te urmărește multă vreme.

Nu lipsesc, desigur, dintre filmele vietnameze pagini ale epopeii luptei împotriva colonialismului francez, ce a culminat cu victoria de la Dien Bien Phu **(Steaua din August)**; tablouri ale degradării moravurilor în zona de ocupație americană, **(Prima dragoste)**; evocări ale luptei încheiate în primăvara lui 1975 — filme de ficțiune axate pe documente **(La nordul Hanoiului, Amintiri de la marginea Saigonului** etc.). Peliculele de factură polițistă sugerînd felul în care forțele revoluționare, cîștigînd noi și noi adepți, au prevenit acte de sabotaj **(Între două curente)**.

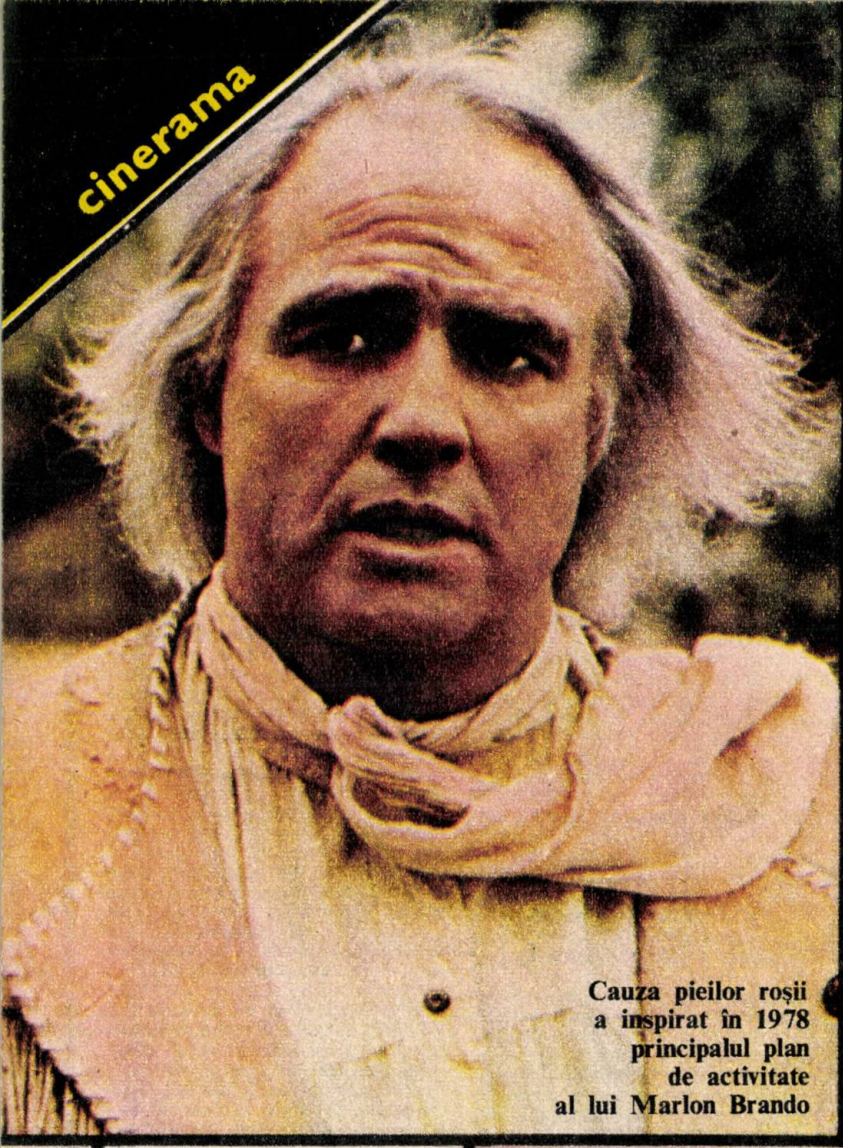
Vocația comică și conștiința civică a cineaștilor vietnamezi în *Cursa furtunoasă*

Au apărut, desigur, primele viăstare ale filmului de stringentă actualitate socialistă, în care realismul conflictelor recreate în registru grav sau într-unul comic, surprinzător de inventiv și fin, reprezintă arme eficace împotriva birocratismului, practicilor căpătuielii, mentalităților învechite **(Cursa furtunoasă)**, piedoarii emoționante pentru responsabilitate **(Răsunetul fluviului)**.

Semnificativă pentru cinematografia vietnameză mi se pare însă mutarea accentului de pe eveniment pe multiplele, delicatele și uneori paradoxalele lui ecouri sufletești. Exemplare rămîn filmele ce propun imagini «de după război», în care ravagiile bombardamentelor (țarini răscolite, case pustiite, familii dezmembrate etc.) nu sînt decît punctul de pornire al unor discursuri cinematografice, dramatice și lirice în același timp, despre felul în care oamenii redau pămîntului ars de napalm fertilitatea, repară casele, redeschid școlile, despre soții care se regăsesc după ani și copii îmbătrîniți înainte de vreme, care o dată cu căldura unui nou cămin etc. recapătă gingășia și seninătatea vîrstei lor adevărate **(Fiica adoptivă, Zori neliniștite)**. Pelicule care vorbesc despre resursele eroicului popor vietnamez de a-și vindeca rănile și a păși mai departe.

Reconstrucția și construcția umană sînt marea temă prin care filmele produse la Hanoi și în studiourile de la Ho Și Min ilustrează procesul de făurire a unui Vietnam pașnic, independent și socialist.

Natalia STANCU



Cauza pieilor roșii a inspirat în 1978 principalul plan de activitate al lui Marlon Brando

Calais, Joe și copilotul său trebuiau să dirijeze avionul special pe care-l pilotau și care era încărcat cu un puternic exploziv, asupra acestei baze. La un anumit moment, ca să se salveze, ei urmau să fie ejectați din carlingă iar o echipă specială a armatei americane să-i pescuiască. Din nu se știe ce motive, după ce au dirijat avionul spre țintă, cei doi aviatori n-au mai reușit să se proiecteze afară din carlingă. Am filmat pe un platou-aerodrom de lîngă Seattle — adaugă Peter Strauss, pentru că locul semăna nespus de mult cu Anglia. N-a fost ușor deloc, pentru că au trebuit să fie reconstituite acele tipuri de avioane din timpul celui de al doilea război mondial (un exemplar a fost găsit în stare de funcționare în India și a fost cumpărat). Am stat multe ore în carlingă, iar unele scene au fost filmate în plin zbor. Dar a fost ceva cu totul nou pentru mine, în primul rînd pentru că personajul este de o imensă bogăție interioară, capabil de gesturi nebănuite, în același timp de o timiditate inexplicabilă, plin de farmec dar și de stîngăcie.

● **Întotdeauna ultimul film îți este cel mai apropiat** — spune regizorul maghiar Pal Gabor. Dar nu acesta este singurul motiv pentru care consider **Educația Verei** ca filmul meu cel mai personal. Elementul pe care l-am considerat de-a dreptul pasionant în nuvela lui Endre Veszi, după care am extras scenariul, era reprezentat tocmai de personajul central, Vera, care are de făcut față tuturor schimbărilor etice și morale ale unei societăți aflată la răscrucea istoriei. Pe scurt, este vorba de respon-

(Urmare din pag. 189)

În felul acesta arta are posibilitatea prețioasă de a îndeplini o funcție critică, aceea de «semnal de alarmă».

● **A trebuit să efectuez multe ore de zbor** — mărturisește actorul Peter Strauss (alias Rudy Jordache din «Om bogat, om sărac») — a trebuit să îndeplinesc misiuni extrem de periculoase (bineînțeles pe platoul de filmare — N.R.) în filmul **Tînărul Joe.** Ca mai toată lumea, știam și eu că Joe Kennedy jr. era fiul cel mai mare din familia pe atunci a ambasadorului american la Londra, Kennedy. Joe a căzut în luptă la 12 august 1944. Era pilot de bombardier. Pornind ca voluntar într-o acțiune extrem de periculoasă împotriva unei baze naziste de V-1, instalată în Franța ocupată, lîngă

Alain Delon s-a gîndit să devină și producător, dar «am constatat că e o meserie în care dacă improvizezi prea mult, te costă!»

sabilitatea individului, sau mai bine-zis de caracterul individual al responsabilității ceea ce obligă desigur, la o atentă cîntărire a opțiunilor pe care un tînăr le are de făcut în asemenea situație istorică.

● **A apărut la Paris.** într-o colecție intitulată «Cinema permanent», un volum «Luis Buñuel arhitect al visului» semnat de Maurice Drouzy. Noua lucrare este considerată o abordare originală a operei buñueliene, pornind de la analiza filmelor celor mai reprezentative ale cineastului hispano-mexican și analizînd în special rolul pe care fluxul oniric îl joacă în creația acestuia. Autorul și-a propus — și comentatorii acestei noi lucrări critice susțin că a și reușit — să depisteze pe de o parte forța de transgresiune a cineastului și pe de altă parte să pună în lumină marea precizie și rigoare, luciditatea cu care Buñuel își construiește atmosfera filmelor sale. «Dacă în filmele lui — afirmă Drouzy — este vorba de vis, filmarea propriu-zisă n-are nimic comun cu a visa».

● **E gata de premieră** «Rocky nr. 2» (s-ar părea că orice film care iese din comun își secretează imitațiile sau că din orice succes se urmărește o exploatare intensivă pînă la serializarea lui). Filmul acesta este primul pe lista premierelor anului '79. Îl urmează îndeaproape «Magicianul» lui Sidney Lumet, de fapt o versiune cinematografică a unui show de pe Broadway, cu Diana Ross ca vedetă, și New York-ul ca fundal. Urmează «Yanks» al lui John Schlesinger și «Hair» în regia lui Milos Forman.

«Pasiunea mea este fotografia — declară Candice Bergen — chiar dacă accept din cînd în cînd cîte un rol în film»

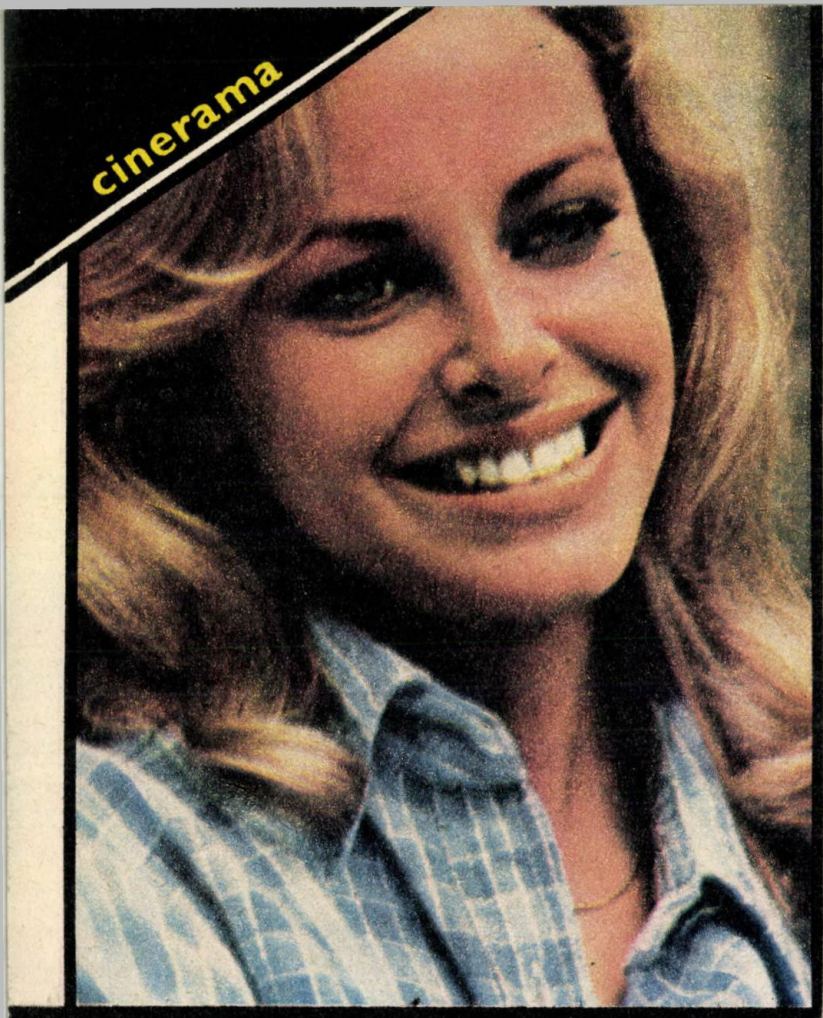
● **Jandarmul din Saint Tropez** își continuă seria aventurilor comice, datorate bineînțeles dimensiunii pe care o capătă ele în interpretarea lui Louis de Funès. În noul episod ce se va vedea la începutul anului, va fi vorba despre niște întîmplări cu extratereștri și farfurii zburătoare, ivite pe Coasta de Azur, într-un fel de întîlnire de gradul III (asta spre a parafraza filmul științifico-fantastic al lui Steven Spielberg).

Și de astă dată Louis de Funès îl are ca subordonat pe Jean Lefevre, care într-un clasament al preferințelor spectatorilor francezi în materie de comici, se situează pe locul 2, «subordonat» tot lui de Funès.

● **Scene de interior** (titlu care s-ar putea să fi fost inspirat de viscontianul «Grup de familie în interior») este noul film a lui Woody Allen, pe care l-a regizat dar în care nu a jucat. Scenariul și regia i-au oferit aici să turneze, după cum ține el să sublinieze, «un film bergmanian, așa cum mi-am dorit din totdeauna, un film despre probleme serioase și profunde ale vieții, fără edulcorări și fără subterfugii».

Vieți aparent obișnuite sînt surprinse de Woody Allen în momente revelatoare și din mici adevăruri sondajul în profunzime a realității fiecăruia conduce la schimbarea imaginii convenționale pe care unii o adoptă în viață, în timp ce alții nu izbutesc să iasă din strînsoarea ei. Diane Keaton, Kristin Griffith, Geraldine Page, Richard Jordan, Mau-

→



«Cinematograful italian — afirmă Sydne Rome — este o mare şcoală. Este un privilegiu să lucrezi la Cinecittà.»

reen Stapleton, Sam Waterston, E.G. Marshall fac parte — şi nu mai este nevoie de nici un comentariu — din distribuţia pe care o conduce Allen.

● **Adolescenţă** este cel de-al doilea film regizat de Jeanne Moreau, în timp ce Simone Signoret deţine rolul unei bunici, în această poveste care se petrece în 1939, cu două luni înainte de declanşarea războiului. Filmul — spune realizatoarea — este sfîrşitul copilăriei candide, al păcii într-o familie, dar şi al păcii în lume, şi începutul altei vieţi în care, pe fundalul general, de derută şi nelinişte, o fetiţă de 14 ani îşi găseşte refugiul, înţelegerea şi speranţa doar la bunica ei. «Desigur — adaugă Jeanne Moreau — atunci cînd faci un film, contribui cu ceva din propria ta biografie, dar filmul de faţă se datorează în primul rînd invenţiei literare a colaboratoarei mele, Henriette Jelinek».

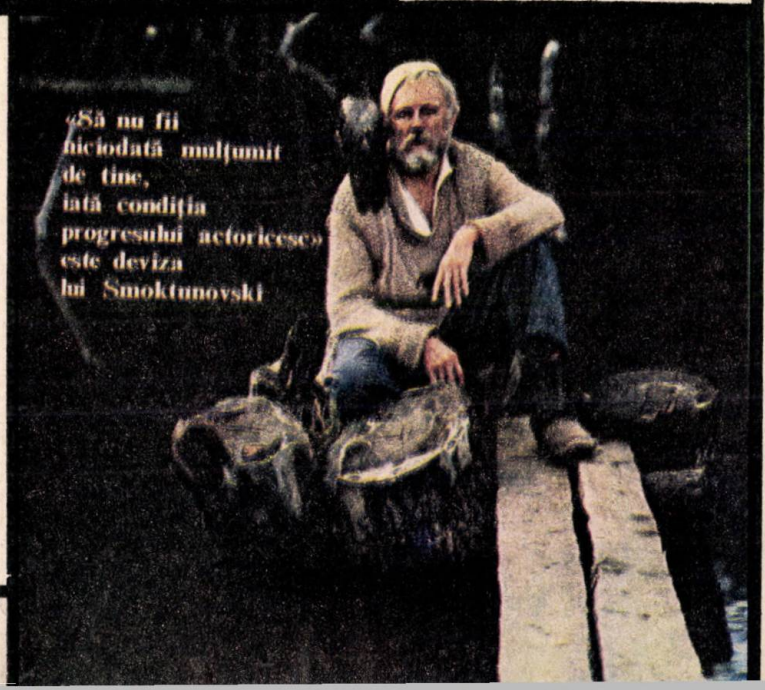
● **Noapte de vară,** filmul pe care speră să-l prezinte în premieră la începutul noului an actorul şi regizorul Jean Calude Brialy este considerat, încă înainte de premieră, una din speranţele franceze pentru viitoarea ediţie a Festivalului internaţional de la Cannes.

Pelicula semnată de Brialy porneşte de la un eveniment istoric care s-a dovedit a fi de o importanţă capitală pentru revoluţia franceză. În acea vreme, într-o noapte de iunie, Ludovic al XVI-lea fugea din Paris spre a se pune sub protecţia generalului Bouille. La Varennes însă este recunoscut, arestat împreună cu întreaga suită şi readus în capitală. Ceea ce a urmat se ştie, filmul însă exploatează un alt aspect, autorul lui urmărind să pună în lumină raporturile dintre pasagerii caleştii regale în care monarhul deghizat în valet împreună cu regina şi prinţul moştenitor se comportă asemenea unor turişti porniţi în vacanţă. În această călătorie ei descoperă viaţa unei Franţe pe care n-o cunoşteau şi în care se simţeau străini.

În rolul lui Ludovic al XVI-lea va apare Bruno Cremer, iar în rolul reginei, Brigitte Fossey.

● **Celebra întîmplare plină de haz** povestită de Jerôme K. Jerôme în «Trei într-o barcă» (ca să nu mai vorbim de cîine) se află pe platourile de filmare ale studiourilor din Leningrad.

● **Tînăra din Wilkohof,** după povestirea lui Vladislav Iwaszkiewiecz, devine film în regia lui Andrzej Wajda. Rolul principal în această ecranizare a fost încredinţat lui Daniel Olbrychski.



Calitate,
Eleganță,
Bun gust,
Rafinament
ROMARTA —
Calea Victoriei 60-68
ROMARTA —
B-dul Republicii 14
ROMARTA —
Str. Academiei 35-37
ROMARTA-CADOURI —
Str. Știrbei Vodă 43
CADOURI-BULEVARD —
B-dul Gh. Gheorghiu-Dej 1
EVA — B-dul Magheru 9
ADAM — Piața Palatului
LUX — Calea Victoriei 50
Romarta

Creația ADESGO prezintă:
o colecție originală și elegantă de îmbrăcăminte!
Un ansamblu vestimentar reușit, cu produsele Întreprinderii de ciorapi, blănuri artificiale și tricotaje sintetice ADESGO

Magazinele Hermes — unități de prezentare și desfacere a produselor realizate în secțiile de producție — prestări servicii ale cooperației de consum — vă oferă un sortiment bogat și variat de bunuri de consum, produse de artizanat și artă populară.

Vizitați cu încredere, unitățile Hermes din București, situate în str. Șepcari nr. 16; str. Constantin Esarcu nr. 1; str. N. Golescu nr. 20; bd. Nicolae Titulescu bloc 13; calea Dorobanți nr. 140 și cele din orașele: Baia Mare, Timișoara, Craiova, Slatina, Baia Sprie, Carei, Covasna, Tg. Secuiesc, Lehliu gară, de la care puteți cumpăra articole plăcute și utile pentru cei dragi și pentru dvs.

COOP

NOU!

Masca filmogenă Dermin

Odată filmul îndepărtat, dispar — deloc agreate de noi — punctele negre și celulele moarte.

- masca emolientă (cu extracte de sunătoare și mușețel) pentru tenurile deshidratate cu tendință de uscare
- masca astringentă (cu extracte de roșii, castraveți și nămol sapropelic) pentru tenurile grase cu porii dilatați
- masca hidratantă (cu complex de alge marine) pentru tenurile deshidratate
- masca nutritivă (cu miere) pentru tenurile deshidratate, normale și grase

MEDALIA DE AUR LA CONCURSUL INTERNATIONAL BRATISLAVA '78

Intreprinderea [illegible] MIRAJ-București

Revin, revin mereu la...
REVIN —
apă de toaletă superconcentrată spray,
cu parfum proaspăt, floral

NIVEA

Întreprinderea de produse cosmetice
NIVEA-Brașov

BIOFARM

ÎN SLUJBA SĂNĂTĂȚII

1

2

3

S-au adunat ani de cînd Întreprinderea de Medicamente «Biofarm» București își aduce aportul alături de întregul nostru popor la îndeplinirea hotărîrilor Congresului al XI-lea al P.C.R., documente ce direcționează și activitatea privind apărarea sănătății umane, care prin aplicarea ei contribuie activ la înfăptuirea politicii partidului de ridicare a bunăstării materiale și spirituale a întregului popor.

Dovedind marea forță de convingere a ideilor umanitare pe care le promovează Întreprinderea «Biofarm» București, a determinat în ultimii ani și o opinie de masă, favorabilă progresului înregistrat de harnicul colectiv al unității dedicat pentru apărarea sănătății publice.

Perioada cea mai importantă de dezvoltare a întreprinderii de medicamente «Biofarm» București se înscrie în perioada actuală, așa ne relatează în continuare tovarășul director Barbos Iacob unde oamenii de specialitate din cadrul unității au depus și depun maxim de randament pentru asigurarea dezvoltării unității. În acest scop o contribuție de seamă și-au adus tovarășii: ing. Marinică Teodor — ing. șef, ing. Zamfirescu Sanda cu activitate de 29 de ani în cadrul întreprinderii, farm. Chițu Emilian și alții.

În prezent «Biofarm» prezintă 4 secții de fabricație respectiv: extracte vegetale, extracte opoterapice, condiționare opoterapice și condiționare galenice.

Totodată volumul producției a sporit de la an la an înregistrînd în anul 1977 o creștere de 4 ori față de 1948. Un accent deosebit întreprinderea l-a acordat diversificării sortimentelor de medicamente, ajungînd ca în 1977 numărul acestora să crească de 3 ori față de 1938. Pe lîngă asigurarea cerințelor de medicamente pentru piața internă privind apărarea sănătății umane «Biofarm» București exportă sortimente diferite de origine animală și vegetală și diferite forme galenice ca: ROMAZULAN, INSULINA, TIROIDA, NITROGLICERINA, GASTROFIBRAN etc.

Pe agenda de lucru a întreprinderii sînt înscrise sarcini importante ce revin pentru apărarea sănătății umane, fiind chemată să stabilească cadrul acțiunilor prezente și de viitor. În vederea satisfacerii cerințelor crescînde ale populației, ținînd seama de tendințele ce se manifestă în terapeutica modernă întreprinderea «Biofarm» va cunoaște în perioada anilor 1976—1980 și 1980—1990 o impetuoasă dezvoltare privind dezvoltarea producției de extracte opoterapice pe bază de glande și țesuturi animaliere (pancreas, ficat, plămîn, tiroidă) care se condiționează sub formă de comprimate și drageuri, soluții injectabile și pulveri biofilizante ca:

1. **GONACOR** — hormon ce stimulează dezvoltarea aparatului genital feminin și masculin

HEPARINA — anticoagulant și factor lipolitic

ACTH — hormon adrenocorticotrop stimulator specific al zonelor fasciculate și reticulate din cortexul suprarenal care produc hormonii cortico-steroizi

INSULINA — hormon pancreatic cu acțiune hipoglicemiantă indispensabilă în diabetul zaharat

CRELIZIN — extract de aminoacizi și peptone din creier hidrolizat ce stimulează procesele metabolice cerebrale

TRIPSINA-cristalizată, enzimă obținută din pancreas care aplicată local normalizează și accelerează ritmul de vindecare al proceselor necrotice

HEMATODIN — hematoporfirină obținută din sînge derivat de hemoglobină cu acțiune asupra centrilor vegetativi, tonic și stimulent al sistemului nervos

ROVITRAT — extract de ficat standardizat în Vitamina B-12, cu acțiune de susținere a funcțiilor hepatice

EPIFIZAN — extract epifiză cu acțiune antigonadotropă

2. **ANGHIROL** — extract din frunze de Cynara scolimus L. cu acțiune coleretică

ROMAZULAN — extract din flori de Chamomilae matricaria, cu acțiune inflamatoare și cicatrizantă

BOLDOCOLIN — extract din mai multe plante medicinale (Boldo, Cynara, Frangulae) indicat în tratamentul afecțiunilor biliare

SIROP EXPECTORANT — extract pe bază de Capia Papaveris, Fol. Farfarae, Hb. Thymi, Rd. Primulae, indicat în fluidificarea secreției bronșice.

SIROGAL — pe bază de tinctură de Aconiti indicat în afecțiuni pulmonare

SIROP PĂTLAGINĂ — pe bază de extract de pătlagină indicat îndeosebi în afecțiuni pulmonare

NERVOCALM — produs sedativ pe bază de extract Cra-